

GEORGE PASCU
MELANIA BOȚOCAN

CARTE DE ISTORIE A MUZICII

GEORGE PASCU
MELANIA BOȚOCAN

CARTE DE ISTORIE A MUZICII
VOL. II

Vasiliana '98
IAȘI - 2003

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale

PASCU, GEORGE

Carte de istorie a muzicii / George Pascu, Melania

Boțocan – Iași: Editura Vasiliana '98, 2003

2 vol.

286 p.; 25 cm

ISBN 973-8148-91-x

Vol. II: ISBN 973-8148-93-6

I. Boțocan Melania

78(100)(091)

Editura **Vasiliana '98**

Tel: 0232-246588

Redactor: *Florentin Busuioc*

Apărut 2003

Iași - România

CUPRINS

Vol. I	
Introducere	7
GENEZA MUZICII	11
MUZICA ÎN SOCIETATEA PRIMITIVĂ.....	15
MUZICA ÎN ANTICHITATE	19
Muzica în Orientul antic.....	19
Grecia antică.....	31
Roma antică.....	41
MUZICA ÎN EVUL MEDIU	45
Muzica religioasă	45
Muzica bizantină	49
Muzica gregoriană	56
Muzica laică medievală	66
Muzica trubadurilor și a truverilor.....	70
Ars antiqua.....	77
Ars nova	84
Cultura muzicală românească între secolele XIII-XIV	89
MUZICA RENAȘTERII	95
Secolul al XV-lea.....	95
Cultura muzicală românească în secolul al XV-lea	102
Secolul al XVI-lea	105
Cultura muzicală românească în secolul al XVI-lea.....	119
MUZICA DIN EPOCA BAROCULUI	125
Cultura muzicală românească în secolul al XVII-lea	150
J. S. Bach.....	156
G. F. Händel	169
CLASICISMUL MUZICAL	179
Cultura muzicală românească în secolul al XVIII-lea	204
J. Haydn.....	213
W. A. Mozart.....	224
L. van Beethoven	240
ROMANTISMUL MUZICAL	261
Cultura muzicală din prima jumătate a secolului al XIX-lea ..	267
Cultura muzicală românească în prima jumătate a secolului	
al XIX-lea	286
Fr. Schubert	297
M. I. Glinka.....	307
F. Mendelssohn Bartholdy	313
R. Schumann	320

H. Berlioz.....	333
Fr. Chopin	341
Fr. Liszt	348
G. Verdi	358
R. Wagner.....	367

Vol. II

CULTURA MUZICALĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A

SECOLULUI AL XIX-LEA	385
----------------------------	-----

Neoclasicismul. J. Brahms	393
---------------------------------	-----

P. I. Ceaikovski.....	401
-----------------------	-----

C. Franck	413
-----------------	-----

Revirimentul muzicii naționale franceze: G. Meyerbeer, C. Gounod, A. Thomas, G. Bizet, L. Delibes, J. Massenet, C. Saint-Saens, Ch. Lalo, E. Chausson, V. Indy, G. Fauré	419
--	-----

ȘCOLILE MUZICALE NAȚIONALE - grupul "celor cinci" -

M. Balakirev, C. Kiui, M. Musorgski, I. Borodin, Rimski Korsakov, B. Smetana, A. Dvořák, E. Grieg, I. Albeniz, E. Granados, Al. Flechtenmacher, E. Caudella, G. Musicescu, T. Cerne, G. Ștephănescu, C. Dimitrescu, Gh. Dima, I. Mureșianu, C. Miculi, E. Mandicevski, C. Porumbescu, I. Vidu	433
---	-----

SIMFONISMUL POSTROMANTIC - A. Bruckner, G. Mahler,

H. Wolf, R. Strauss, M. Reger	457
-------------------------------------	-----

Verismul italian.....	475
-----------------------	-----

SECOLUL AL XX-LEA	479
-------------------------	-----

Muzica modernă.....	479
---------------------	-----

Impresionismul în muzică. Cl. Debussy	496
---	-----

M. Ravel	506
----------------	-----

Expresionismul în muzică. Școala vieneză modernă -	
--	--

A. Schönberg, A. Berg, A. Webern.....	511
---------------------------------------	-----

NEOCLASICISMUL - E. Satie, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc,

O. Messiaen, P. Hindemith, A. Casella, O. Respighi, B. Britten	521
--	-----

NOILE ȘCOLI MUZICALE NAȚIONALE - B. Bartók, L. Janaček,

V. Novak, K. Szymanowski, M. de Falla, J. Sibelius, S. Rahmaninov, A. Skriabin, Glazunov, I. Stravinski, S. Prokofiev, D. Șostakovici, D. Kabalevski, A. Hacıaturian, Ch. Ives, E. Varèse, G. Gershwin, D. G. Kiriak, A. Castaldi, Al. Alessandrescu, I. N. Otescu, C. C. Nottara, G. Enacovici, D. Cuclin, M. Andricu, T. Rogalski, M. Jora, A. Zirra, C. Georgescu, M. Negrea, S. Drăgoi, T. Ciorteș, S. Toduță, Z. Vancea, P. Constantinescu, G. Enescu	547
--	-----

MUZICA CONTEMPORANĂ.....	625
--------------------------	-----

Bibliografie.....	647
-------------------	-----

CULTURA MUZICALĂ DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

*“Muzica ne purifică cugetul, încât
ajungem la gândurile cele mai curate. Prin
ea ajungem cel mai direct să ne identificăm
cu divinitatea.”*

Brâncuși

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, societatea europeană cunoaște numeroase tensiuni și deziluzii provocate de reprimarea Revoluțiilor din 1848, de al doilea Imperiu al lui Napoleon al III-lea, de ascensiunea Regatului prusac și a Imperiilor austro-ungar și rusec, de înfrângerea Comunei din Paris și proclamarea Imperiului german. Prosperitatea economică a țărilor europene va ascuți rivalitățile dintre marile puteri, cu repercusiuni și asupra vieții artistice.

Este perioada în care artistul ia poziție față de aspectul mercantil al conducătorilor manifestărilor culturale prin refugiul din mediul înconjurător și izolarea sa într-un univers subiectiv, în afara tematicii general umane sau a problematicei curente. Copleșit de răul cuibărit într-o societate nedreaptă și învins în năzuința sa spre libertate, distrus de mașinismul nemilos din orașe, în care se simțea tot mai înstrăinat, artistul simte nevoia de a evada în alte lumi. Pe de altă parte, ambițiile imperiale ale marilor puteri au impus o falsă imagine despre condițiile de existență, surprinsă de unii creatori prin lucrări somptuoase, de o pregnantă grandilocvență.

Omul care are tot ceea ce vrea și mai mult decât are nevoie, nu dorește o artă care să releve toate vicisitudinile vieții. Înșelată în aspirația ei, din cauza trădării idealurilor pentru care luptase inițial burghezia, omenirea se confruntă acum cu noua aristocrație “financiară”, instalată la putere, dar și cu rămășițele feudale care mai dăinuiau încă în unele țări ca Germania, Rusia și în Răsăritul european. Simțind adâncirea separației dintre cele două culturi, cea cultă și populară, unii creatori vor valorifica în operele lor filonul folcloric și, implicit, vor intensifica pătrunderea acestuia în operele de artă.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, un fenomen de mare importanță în istoria muzicii este romantismul wagnerian. Înfrâurirea lui a fost atât de mare, încât nu se poate vorbi de vreo cultură muzicală a unui popor și de creația vreunui compozitor fără a o raporta la opera sa. Forța expresivă a muzicii wagneriene, a imaginilor artistice, rezidă în înnoirile aduse limbajului muzical și în sinteza făcută de el, amalgamând procedeele operei cu cele ale simfoniei.

Marcați de sentimentul “tristanesc” wagnerian, postromanticii vor da glas în lucrările lor zbuciumului sufletesc, suferinței și deznădejdiei apăsătoare, meditației dureroase și singurătății artistului în societatea vremii. Și

sentimentul “parsifalian” se regăsește la unii autori, care aduc imaginea speranței într-o lume mai bună și posibilității mântuirii omului. Încetători în restaurarea omului pe plan spiritual, Bruckner și Skriabin ne transpun într-o lume transcendentă, unde orice rău dispare. Skriabin credea neclintit în “puterea divină” a muzicii, aptă să aducă omului pacea sufletească și desăvârșirea sa. La Ceaikovski și Mahler găsim numeroase momente care evocă aspirațiile înalte ale omului, dar și chinurile și zbuciumul lor sufletesc. Sentimentul de revoltă, chemarea la luptă, redate prin teme de marș, se găsesc în lucrările lui Mahler alături de imagini ale grotescului sau ale parodiei.

Alteori compozitorii vor evada în legendă și literatură, în istorie sau în mijlocul naturii, cultivă descriptivul, programaticul sau valorifică elemente folclorice. În ceea ce privește limbajul muzical, vom desluși o rupere a echilibrului clasic, desființat prin folosirea exagerată a unor elemente în dauna altora, un exces de melodism va dilua factorul armoniei, abuzul expresivității armonice va neglija elementul ritmic. Expresiile aspre sunt date de îndrăznețe succesiuni armonice, de dese disonanțe și modulații la tonalități foarte îndepărtate, care duc la destrămarea organizării tonale. Expresiile violente sunt determinate și de îmbogățirea timbrală printr-o țesătură foarte densă cu culori insolite, conferind alăturilor și percuției rol important, precum și aparatului orchestral mărit. Respingând tiparele tradiționale de construcție, postromanticii își făuresc arhitecturi sonore mult largite și cu numeroase repetări, în funcție de expresiile dorite.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, drumul creației muzicale și, implicit, al limbajului muzical se va îndrepta spre trei direcții: *neoclasicismul*, cu întoarcerea la echilibrul clasic, *eclectismul clasico-romantic* – un amestec de poziții în creație, prin care compozitorul pune accent pe subiectiv sau evocă într-o măsură mai mare lirismul naturii și epicul legendei, atunci când preia o tematică de viziune clasică, și *neoromantismul*, care continuă metoda de creație romantică prin dezvoltarea procedeelelor specifice și chiar prin exagerarea elementelor de exprimare, tensionând limbajul și prefigurând expresionismul.

Opoziția dintre neoromantism și neoclasicism s-a manifestat cu prilejul celebrei polemici dintre așa numita “Școală de la Weimar” și cea “de la Leipzig”, polemică care a ilustrat reacția față de romantismul wagnerian. La Weimar, Liszt desfășurase o generoasă activitate de promovare a noilor creații, făcând cunoscute numele a noi compozitori de valoare. În jurul lui Liszt se crease un cerc care milita pentru libertatea de creație a artistului romantic. Sprijinind creația wagneriană, care iscase atâtea controverse, cercul weimarienilor căuta să răspândească ideile estetice ale maestrului de la Bayreuth. Deși creația sa era atât de contestată, Wagner a avut și numeroși adepți fanatici, care găseau adversari între compozitorii neafiliați total la estetica wagneriană. Aceștia au repus în centrul atenției o muzică de tip beethovenian, care reușea prin ea însăși, fără legarea de cuvânt și fără ajutorul unui program, să comunice mesajul artistic. Au folosit ca principal mijloc de exprimare simfonia, cel mai complex gen, și forma de sonată, cea mai densă formă arhitectonică, prin care se putea reda o tematică elevată și complexă, de înaltă generalitate.

Nici neoromanticii nu respingeau net simfonismul beethovenian, pe care îl continuau în fosa orchestrei operelor wagneriene, opere simfonice prin excelență, și nici neoclasicii nu ignorau noutățile limbajului romantic, adoptând și unele aspecte tematice proprii romantismului. Deosebirea esențială între aceste două tabere consta în viziunea pe care o aveau în privința modalităților de exprimare și în capacitatea de generalizare a celor exprimate. Dominați de un subiectivism exacerbat, neoromanticii căutau un libret de operă sau un program literar pentru a realiza o muzică bogată în episoade și în imagini particulare, de unde și dimensiunile întinse ale operelor, simfoniilor programatice sau poemelor simfonice. Neoclasicii, în schimb, preferă o exprimare mai concentrată, pur muzicală, servindu-se de genurile sonato-simfonice, care nu presupun narațiuni, succesiuni de tablouri sau urmărirea amănunțită a unui text literar.

Oscilarea între atitudinea clasică și cea romantică exista și în prima jumătate a secolului al XIX-lea. În timp ce atunci era un drum trasat de clasici, cu pericolul limitării la un epigonism servil, acum neoclasicii revin la echilibrul și sobrietatea clasică prin reînvierea simfonismului beethovenian sau a polifoniei bachiene, pentru a contracara exacerbarea romantismului wagnerian. Bruckner, Franck, Ceaikovski și Mahler tind către continuarea creatoare a dramaturgiei simfonice beethoveniene, dar neoclasicismul lor nu este ferm, nici total, căci ei nu fac abstracție de inovările wagneriene, nici de tonusul afectiv și accentele lirice puternice prezente în creațiile lor simfonice.

Atitudinea neoclasică a fost răspunsul dat exagerărilor romantice, subiectivismului exacerbat, programatismului cu descripții variate și părăsirii formelor clasice. Dacă atitudinea neoclasică a lui Brahms, Bruckner, Franck, Ceaikovski, Saint-Saëns și d'Indy este generată de reînvierea simfonismului beethovenian, cea a lui Reger apare din dorința de a relua tradiția polifonică bachiană. Această revenire la Bach, profesată în general de neoclasici, nu se rezuma la marea tradiție bachiană, ci ei concepeau forme muzicale având ca model *Arta fugii* sau valorificau alte tipare preclasice sau clasice de construcție, în care turnau o muzică cu semnificații emoționale.

În afara fugii, forma cea mai abstractă, compozitorii au cultivat tema cu variațiuni, gen ce conferă autorului libertatea de a se lăsa dus de fantezia creatoare. Compozitorii realizează variațiuni complexe, tablouri vii de mare varietate de conținut, încheiate cu o fugă. Opuse muzicii postromantice, în care pitorescul, descripția subiectivă intensă, tendința către monumental, dramatismul uneori exterior, implică desfășurări mai ample, creațiile neoclasiche prezintă o expresivitate concentrată, realizată cu mijloace sonore reduse. Preluarea formelor preclasice sau clasice nu însemna, însă, respingerea factorului emoțional, formele fiind reînviolate cu un limbaj nou și densă vibrație interioară, dar fără efecte de pitoresc exterior.

Tradiția simfonismului beethovenian, trecută prin filtrul wagnerian, va fi continuată de postromanticii germani (Bruckner, Mahler, Strauss), francezi (Franck, Saint-Saëns, Chausson, d'Indy) și ruși (Ceaikovski, Rahmaninov,

Skriabin). Unii au cultivat cu pasiune poemul simfonic, moștenind de la Liszt plasticitatea descripției și coloritul viu, iar de la Wagner forța expresivă a limbajului, patetismul puternic și adâncimea expresiei. Continuând cu strălucire tradiția poemului și a simfoniei romantice, postromanticii vor apela și la alte forme tradiționale adecvate cerinței componistice.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, contemporani cu postromanticii au fost compozitorii *școlilor muzicale naționale*. Principiile clasice împletite cu patosul creației romantice, la care se adaugă elemente naționale specifice, vor sta la baza concepției reprezentanților acestor școli. În plină perioadă romantică, creația populară a devenit un factor important în dezvoltarea artei muzicale, deși acest principiu a existat sporadic și în epocile anterioare. Acum inspirația din folclorul diferitelor popoare devine un principiu componistic de bază și o sursă de înnoire a expresiei și, implicit, a unui limbaj muzical nou. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, a existat un climat favorabil dezvoltării culturilor naționale. Pe plan politic, afirmarea școlilor naționale reprezenta o armă de luptă pentru popoarele aflate în cadrul imperiilor multinaționale – austro-ungar, otoman și rus – sau un mijloc de apărare împotriva amenințării militariste a unor state, ca Prusia, asupra vecinilor.

Pe plan intern, promovarea valorilor populare echivala cu năzuința de plămădire a unei arte naționale. Creatorii îmbină în lucrările lor principiile arhitecturii clasice cu fervoarea romantică, apelând la structuri melodice, ritmice și armonice de origine populară, temele fiind sub formă de citat sau de invenție proprie. Alături de formule muzicale de sorginte populară, compozitorii apelează la o tematică izvorâtă din trecutul glorios și din viața poporului, din tradițiile și nobilele sale năzuințe. Astfel, muzica devine o oglindă veridică a aspirațiilor unui neam, devine un instrument de luptă și mijloc de educare, nu doar un divertisment facil.

Trăgându-și rădăcina din viața și folclorul specific fiecărui popor, lucrările prezintă un vădit caracter național. Limbajul muzical specific valorifică datele practicii populare, măsurile alternative și formule ritmico-melodice provenite din cântecele și dansurile populare, modalismul melodic și armonic și o orchestrație sugerată de practica instrumentelor populare. Compozitorii școlilor naționale nu se rezumă doar la izvorul muzicii țărănești, ci valorifică și folclorul orășenesc, lărgindu-se astfel aria intonațională. Se detașază numeroase intonații muzicale populare, care dau un colorit mai variat și mai viu, îmbogățind gama formulelor expresive. Realismul și vigoarea muzicii naționale diferă radical de frivola artă salonardă și de postromantismul emfatic.

La semnalul dat de Glinka și de școala rusă cu "cei cinci", numeroase popoare și-au dezvăluit potențele artistice. Smetana și Dvořák, Erkel, Moniuszko, Albeniz și Granados, Grieg, Caudella, Ștephănescu, Musicescu și Dima ș.a. au făcut cunoscute creațiile din țara lor. Creșterea puterii statelor centralizate, amenințând popoarele mici, a dat imbold afirmării multor popoare. Școala nordică a fost răspunsul dat expansiunii Germaniei, iar în țările din Răsăritul european, unde s-a scuturat jugul otoman, s-a generalizat

tendința de clădire a unor școli muzicale naționale.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, genul operei cunoaște variate orientări. Se profilează cu pregnanță creația dramatică muzicală a lui Wagner, Verdi, Musorgski și Bizet. Opera de tip vechi, de divertisment aristocratic și de virtuozație vocală, rămâne un vestigiu al trecutului. În lucrările dramatice din această perioadă se abordează teme din viața reală, din trecutul istoric, din basme sau legende populare, cu vădite rezonanțe în actualitate. Indiferent de procedeele folosite, autorii de operă vor pune permanent în centrul preocupărilor dramaturgia muzicală, țelul hedonist al operei de altădată rămânând un mijloc accesoriu.

Opera germană, spre care a năzuit Mozart, Schubert și întrucâtva Schumann, și-a găsit realizarea prin Weber, Marschner, Lortzing și Peter Cornelius, Wagner ridicând-o la rang de operă mondială. Contracarând acțiunea operei italiene, procedeele și stilul dramei muzicale wagneriene vor fi adoptate de numeroși compozitori. Nici un autor de operă contemporană sau urmaș imediat nu a putut face abstracție de stilul dramaturgiei wagneriene. Principiile sale de simfonizare a operei, de integrare a declamației vocale în simfonismul orchestrei sunt preluate epigonic de către *Engelbert Humperdinck* (1854-1921, *Hänsel și Gretel*), *Hans Pfitzner* (1869-1949, *Palestrina*) și *Richard Strauss* (*Guntram*, melodrama *Enoch Arden*), care va fructifica și alte procedee dramatice.

Opera italiană, strălucit reprezentată de Verdi în veacul al XIX-lea, a fost generată de frământările revoluționare și de luptele pentru unitatea Italiei. Fără a repudia mijloacele specifice de exprimare tradiționale în opera italiană, Verdi își bazează dramaturgia pe cantabile linii melodice, el fiind un continuator direct al lui Rossini, Bellini și Donizetti. Direcția realistă din unele opere verdiane este promovată de veriști, al căror naturalism are rădăcini în literatura franceză de unde își aleg libretele.

Tinerii compozitori italieni, contemporani cu bătrânul Verdi, s-au lăsat seduși de curentul wagnerian. Atașat școlii italiene este *Amilcare Ponchielli* (1834-1886), care scrie opera *Logodnicii* (după Manzoni) și *Gioconda*, în schimb *Arrigo Boito* (1842-1918), *Giacomo Puccini* (1858-1924) și *Alfredo Catalani* (1854-1893) vădesc sensibile influențe wagneriene. Aderența wagneriană a lui Boito este clară în opera *Mefistofele* (1868), ea slăbește pe măsură ce se apropie de Verdi și devine libretistul preferat al acestuia. Catalani moare tânăr, operele sale *Edmea*, *Loreley* nementinându-se în repertoriu. Singurele opere care s-au putut menține alături de cele verdiane au fost *Gioconda* a lui Ponchielli și *Mefistofele* de Boito.

Pornind de la realismul operelor verdiane din epoca *Traviatei*, *Giacomo Puccini*, *Pietro Mascagni* (1863-1945) și *Ruggiero Leoncavallo* (1858-1919) au creat lucrări dramatice muzicale ale căror subiecte erau preluate din viața contemporană. Mergând pe linia unui realism limitat la sfera trăirilor cotidiene, ei au alunecat pe panta naturalistă. De un puternic patetism, operele *Cavaleria rusticana* de Mascagni și *Paiațe* de Leoncavallo redau cu vigoare viața

sufletească a omului simplu, în pofida subiectului limitat la faptul divers. Ca și la Verdi, dramaturgia lor muzicală se întemeiază pe melodie.

Vizibil influențat de procedeele wagneriene este Puccini, care cultivă un arioso foarte expresiv, însoțit permanent de desfășurări orchestrale consistente, ce redau situații și caractere cu mijloace simfonice. Fărămițată în foarte diverse segmente, desfășurarea simfonică a orchestrei capătă mai degrabă aspectul unui recitativ acompaniat de mari dimensiuni. Deși deosebit de Wagner prin concepția sa dramatică, Puccini este tributar acestuia prin procedeele folosite. Simfonismul wagnerian dens devine mai aerat la Puccini, datorită tradiției melodice verdiane pe care n-o părăsește, și mai puțin închegat, datorită fărâmițării desfășurării acțiunii scenice.

Dacă în prima jumătate a secolului, opera franceză cunoaște o epocă de strălucire exterioară cu "grand-opera", consacrată de *Rossini*, *Meyerbeer* și *Auber*, și cu opera comică, reprezentată de *Boïeldieu*, *Harold* și *Adam*, în a doua jumătate a veacului aceste genuri se unifică. Cu *Charles Gounod* (1818-1893), opera franceză reînnoadă firul tradiției dramei muzicale, întrerupt de grandilocvența și emfatica "grand-opera" și de foarte subreda operă comică.

Creația sa dramatică prezintă un echilibru al mijloacelor de exprimare și o pondere a expresiei, ce fuseseră înlăturate de furtunoasa creație a lui Berlioz și de opera de paradă a lui Meyerbeer. În spiritul creației lui Gounod scriu *Ernest Reyer* (1823-1909), *Leo Delibes* (1835-1891), *Ambroise Thomas* (1811-1896) și *Jules Massenet* (1842-1912).

Compozitorul care impune opera franceză în viața muzicală a Europei, unde Wagner, Verdi, Musorgski afirmă tendințe atât de variate, este *Georges Bizet* (1838-1875). Dacă primele sale lucrări, *Pescuitorii de perle*, *Frumoasa fată din Perth*, *Djamileh* sunt încă tributare lui Rossini, Meyerbeer și Gounod, vigoarea muzicii din *Carmen* și coloritul ei spaniol, realizat prin teme folclorice, au avut un puternic ecou în lumea muzicală. Cu *Alfred Bruneau* și cu *Gustave Charpentier* pătrund în opera franceză elemente naturaliste.

Începând cu Gounod, muzica franceză renaște, astfel că influența Rossini-Meyerbeer scade considerabil. "Societatea Națională de Muzică", la care au activat Saint-Saëns, C. Franck, d'Indy, G. Fauré și Cl. Debussy, va contribui la afirmarea artei franceze în Europa. În domeniul operei *Edouard Lalo* (1823-1892) cu *Regele Ys-ului*, *Camille Saint-Saëns* (1835-1921) cu *Samson* și *Dalila* și *Cesar Franck* (1822-1890) cu *Hulda*, au dat muzicii dramatice franceze adâncime expresivă și forță dramatică. Cu *Pelléas și Mélissande*, Debussy aduce în operă elemente impresioniste de exprimare muzicală.

Opera rusă, ale cărei baze au fost puse de Glinka și Dargomîjski, se dezvoltă cu *Cesar Kiui*, *Alexandr Borodin*, *Modest Musorgski* și *Rimski Korsakov*. Urmând tradiția instituită de Glinka, componenții "mănunchiului puternic" au dezvoltat opera națională rusă, făcând uz de toate mijloacele muzicale de exprimare dramatică. Evocând scene istorice (*Boris Godunov*, *Cneazul Igor*, *Hovanscina*, *Pskoviteanka*) sau din viața poporului (*Fata căpitanului*, *Târgul din Sorocinsk*, *Noapte de Crăciun*), compozitorii grupului au creat opere

profund realiste cu o muzică grăitoare și pitorească, legată organic de drame cu puternice rădăcini în viața și creația populară. Făurindu-și un limbaj axat pe cântecul și dansul popular, compozitorii ruși au dăruit culturii muzicale europene noi formule de exprimare muzicală.

La rândul său, **Piotr Ceaikovski**, alături de creațiile dramatice inspirate din viața țăranului rus (*Fierarul Vakula*), de opere istorice (*Fecioara din Orleans*, *Mazeppa*) sau fantastice (*Undina*), scrie două capodopere: *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*, în care zugrăvește viața nobilimii ruse. Realismul puternic al acestor opere, ca și rechizitoriul pe care-l face societății timpului, conferă o valoare deosebită acestor lucrări dramatice.

Opera națională rusă a fost semnalul care a incitat crearea altor opere naționale: *Mireasa vândută* de **B. Smetana**, *Bank-ban* și *Hunyady Laszlo* de **F. Erkel**, *Halka* de **S. Moniuszko**, *Petru Rareș* de **E. Caudella**, lucrări care au marcat dezvoltarea culturii muzicale a popoarelor care-și manifestau dreptul la o artă națională.

Spre finele veacului al XIX-lea, în literatura franceză s-a afirmat curentul simbolist, ca reacție împotriva naturalismului din proză și a parnasianismului din poezie, curent al cărui reprezentanți se preocupau de aspectul exterior al perfecțiunii formei. Poezia simbolistă franceză se rupe de rigorile organizării și exprimării clasice, bazându-se pe o versificație liberă și un limbaj nou, alcătuit din cuvinte simboluri, ce sugerau idei sau stări sufletești mai mult prin efectul sonor, decât prin sensul lor noțional. Preconizat de Charles Baudelaire, curentul simbolist a avut ca principali reprezentanți pe Paul Verlaine, Stephane Mallarmé, Arthur Rimbaud, poeți care au impus gustul pentru idei și aspecte misterioase, pentru cunoașterea semnificațiilor profunde ale lumii prin intuirea simbolurilor.

Aceeași tendință către redarea emoțiilor personale se manifestă și în creația pictorilor Claude Monet, Edouard Manet, Edgar Degas, August Renoir, Paul Cezanne. Titlul "Impression" dat de Monet unui tablou al său, expus în 1874 și reprezentând un răsărit de soare, a consacrat denumirea de impresionism curentului din pictura franceză de la sfârșitul secolului trecut, denumire adoptată și pentru stilul muzical al epocii. Impresioniștii sunt atrași de fixarea impresiilor și de redarea lor printr-un joc de culori și efecte de lumini. Prezența omului, cu diferitele lui trăsături, pe pânzele pictorilor era un accesoriu al peisajului, iar în cazul portretului nu se axa pe adâncirea și nuanțarea sentimentelor lăuntrice.

În muzică, impresionismul se manifestă paralel cu creația compozitorilor francezi legați de tradiția genului de operă sau a simfoniștilor: Saint-Saëns, Fauré, Franck, Henri Duparc, M. A. Castillon, E. Chausson, G. Lekeu. Stilul impresionist în muzică, caracterizat prin tendința de redare a senzațiilor subiective cu ajutorul combinațiilor sonore și timbrale de mare rafinament, a fost pregătit de limbajul romantic a lui Schumann, Chopin, Liszt, Chabrier, Wagner și de reprezentanții școlilor naționale (Musorgski, Korsakov, Grieg, Albeniz), el constituind un valoros aport la înnoirea mijloacelor de exprimare

din arta componistică. Creația principalilor reprezentanți ai impresionismului din muzica franceză (Debussy, Ravel, Dukas, Roussel), precum și a compozitorilor din alte țări, adepți ai acestui stil, nu este exclusiv impresionistă, trăsăturile specifice orientării impresioniste apar frecvent îmbinate cu cele neoclasice, naționale sau chiar expresioniste. Ecourile impresionismului se sting către deceniul patru al veacului al XX-lea.

Autorii impresionisti resping formele bi- și pluritematice cu ample dezvoltări, ca și genurile camerale și simfonice mari, preferând miniaturile instrumentale sau vocale, grupate în cicluri sau suite. Melodica lor evită contururile precise, liniile melodice gravitând lin pe gama hexatonală, pentatonica diatonică, pe moduri medievale sau pe cromatisme larg folosite. Imaginile artistice sunt redată prin ritmuri liniștite, fără contururi pregnante, și cu armonii ce diluează sentimentul tonal: acorduri de cvintă, septimă și nonă paralele, înlanțuiri modale, momente politonale sau de polifonie evitată, noi combinații acordice de 11, 13 sunete, secunde adăugate la diferite acorduri, acorduri glisate, pedale acordice, acorduri de tonuri întregi. Desfășurarea discursului sonor este subordonat rafinamentului coloristic, valorificându-se registrele cu sonorități estompate ale diferitelor instrumente: registru grav al flautului, clarinetului, cornului, trompeta cu surdină, tremolo-ul coardelor și efecte de pedală ale pianului.



Neoclasicismul. Johannes Brahms

În miezul clocotului romantic, în a doua jumătate a veacului al XIX-lea, razele de luciditate vin să genereze unele atitudini față de acel pisc al romantismului care a fost Wagner. La mijlocul secolului, efigiei operei wagneriene avea să i se alăture cea a simfonismului pur, fără ca aceasta să însemne o abdicare de la patosul romantic. Era efigia lui J. Brahms, a cărui creație continuă rigoarea tradiției clasice, împletită armonios cu o sobră vâltoare romantică. Față de năvalnica efuziune și impetuoșitate a marilor romantici (Berlioz, Liszt, Wagner), el a fost considerat drept ultimul clasic, întrucât a păstrat legile clasice în construcții monumentale, cenzurând expresia tumultuoasă a sentimentelor. Echilibrul și soliditatea arhitecturilor sale poartă pecetea unei puternice individualități, care conferă o vibrantă originalitate creațiilor sale.

Existența sa nu a fost marcată de evenimente spectaculoase și nici nu a fost subiectul unor romane sentimentale de răsunet. Toată viața și-a dedicat-o artei muzicale și unei lupte permanente cu sine însuși pentru desăvârșirea sa componistică de la o creație la alta.

S-a născut la Hamburg, în 1833, într-o familie modestă. Tatăl era contrabasist într-o orchestră populară, iar mama o croitoreasă care completa bugetul modest al familiei. Permanent în preajma tatălui său, acesta îl va învăța vioara și violoncelul, așa cum Otto Cossel și Eduard Marxen îl vor iniția în ale pianului, încât la vârsta de 10 ani el își va câștiga pâinea, cântând ca pianist în îndrăgitele cafenele ale orașului. Intuind flacăra geniului tânărului muzician, Marxen îi va cultiva nu numai deschiderea spre literatura muzicală, ci și gustul pentru cultură în general.

Pentru formația sa, importantă a fost întâlnirea cu violonistul maghiar Eduard Remenyi (1853), cu care a concertat în diferite orașe ale Germaniei, unde va cunoaște importanți muzicieni. La Hanovra se împrietenește cu Joseph Joachim, care îi va fi toată viața un prețios consilier, așa cum vor fi ulterior Clara Schumann și pianista Elisabetha Stockhausen. În renumita citadelă de la Weimar se întâlnește cu Liszt, iar la Düsseldorf familia Schumann este entuziasmată de originalul univers sonor al frumosului tânăr cu ochi albaștri. Schumann așterne ultimul său articol "Noi drumuri" (trimis în 1853 la "Noua revistă muzicală"), profetind lumii muzicale apariția unui geniu în muzica germană: "Iată artistul pe care-l așteptam cu toții." Pentru Brahms, Schumann a

rămas veșnic o amintire sfântă. Până la moartea prietenului Robert, Brahms a stat în preajma familiei nefericitului compozitor, rămânând toată viața un prețios sprijin.

Odată cu preluarea postului de muzician al curții de la Lippe-Detmold, el își încheie anii de ucenicie, având scrise deja lucrări în genurile care-l vor consacra ulterior în cultura germană: muzica de cameră instrumentală și vocală: *Trio-ul op. 16* (1856), *trei Sonate pentru pian* (1852-1853) *Variațiuni pe o temă de Schumann* (1854), *patru Balade* (1854) și *lieder*. La curtea prințului de Lippe cunoaște multă muzică clasică și preclasică, iar ca dirijor al corului de femei din Hamburg parcurge un bogat repertoriu coral polifonic. Până la stabilirea sa în capitala Imperiului habsburgic, în anul 1863, va scrie importante creații: *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră în re minor* (1859), *Sextetul de coarde op. 18* (1860), *Variațiunile pe o temă proprie* (1857), *Variațiunile pe o temă de Händel* (1861) și *Variațiunile pe o temă de Paganini* (1863), *Cvartetele cu pian op. 25 și op. 26* (1861), lucrări echilibrate cu o densă scriitură polifonică, dovedindu-se a fi un demn urmaș al lui Bach și Beethoven.

Dorind să se stabilească la Hamburg, i se refuză conducerea orchestrei locale, încât atunci când i se oferă conducerea "Singakademiei" vieneze acceptă postul și se stabilește la Viena (1863), oraș în care va dirija peste un deceniu și "Societatea prietenilor muzicii" (1872-1875). Ca dirijor al acestor formații reînnoiește repertoriul cu lucrări mai puțin cântate, aparținând lui Palestrina, Schütz, Bach, sau *Requiemul pentru Mignon* de Schumann.

Taciturnul și introvertitul Brahms s-a înflăcărat de farmecul cântărețelor Agatha Siebold, Hermine Spiess, de pianista Elisabetha Stockhausen și de Iulia Schumann, pe care le-a iubit cu pasiune, rămânând însă credincios devizei sale "einsam, aber frei" (singur, dar liber). *Sextetul de coarde op. 36* (1865) răsună ca un cântec de despărțire de Agatha Siebold, *Adagio-ul din Trio-ul op. 40* (1865) este un duios rămas bun de mama sa, sumbra *Rapsodie pentru alto, cor și orchestră* (1869) este scrisă după căsătoria Iuliei Schumann cu un conte italian, iar în *Sonata a III-a pentru pian și vioară* își revărsă durerea despărțirii de Hermine Spiess.

După ce renunță la conducerea "Societății prietenilor muzicii", se dedică creației și turneele de concerte. Scribe *Variațiunile pe o temă de Haydn* (1876), *patru Simfonii*, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* (1878), *Concert nr. 2 pentru pian și orchestră în si bemol minor* (1881), *trei Sonate pentru vioară și pian și două Sonate pentru violoncel și pian* (1886), sfârșind cu o serie de lucrări dedicate clarinetistului Richard Mühlfeld din Meiningen: *două Sonate* - 1894, *Trio pentru pian, clarinet și violoncel* - 1891, *mărețul Cvintet pentru instrumente de coarde și clarinet op. 115*). Cu ciclul celor *Patru cântece serioase op. 121*, scrise în 1896, așterne ultima pagină pe portativ. El trece la cele veșnice în anul 1897.

Stabilit în Viena barocă, cu somptuoasele sale palate rococo, Brahms poposea adesea în cochetele cărciumi, unde îl capta vârtejul dansurilor și cântecelor populare, alteori își petrecea timpul plimbându-se singuratic pe aleile elegantelor parcuri. Foarte des era atras de compania prietenilor săi:

criticul Ed. Hanslick, dirijorul H. Richter, compozitorul Joh. Strauss-fiul, pianiștii K. Tausig, J. Epstein, violonistul A. Helmesberger, dr. Th. Billroth, muzicologul și compozitorul român Eusebiu Mandicevski, editorul Simrock ș.a., cu care se întâlnea la "Ariciul roșu", discutând probleme arzătoare ale vieții muzicale vieneze. Iubitor de călătorii, și-a petrecut numeroase vacanțe în peisajul odihnitor de pe lacul Thun din Elveția sau Wörther din Austria, fie la Portschach, Ischl, unde reflecta mereu la creațiile sale.

Întrât în torentul muzical austriac, sobrul hamburghez se dedică activității dirijorale și componistice. Cultivă genurile instrumentale axate pe forma sonatei, cu profunzimea tematică și dramaturgia lor viguroasă, ce vor culmina cu monumentalele simfonii. Ca și Beethoven, al cărui continuator se considera, Brahms axează dramaturgia simfonică pe ideea ascensiunii de la întuneric la lumină, asemenea *Simfoniilor a V-a și a IX-a* de Beethoven. "Ultimul clasic german", cum a fost denumit, a cultivat formele clasice tradiționale. A îmbogățit repertoriul simfonic cu patru ample simfonii, care ilustrează o nouă etapă de glorie în istoria acestui gen.

Denumită de Hanslick "a X-a beethoveniană", prima sa *Simfonie op. 68 în do minor* (1876), caracterizată prin fervoare emoțională, este după unii comentatori imaginea lui Manfred, eroul sfâșiat de contradicții și ros de patimi, iar după alții ea ar sugera o idee faustică. Respectă structura cvadripartită, în care găsim dezvoltările clasice ale materialului tematic și prelucrări variaționale, pagini lirice și teme de inspirație populară, iar în final un motiv înrudit cu "tema bucuriei" din *Simfonia a IX-a* de Beethoven. Prima parte oscilează între avântul eroic, dăruirea pasională și încântarea senină. Ca într-o veche baladă, în mișcarea secundă găsim imagini senine, alături de frământări sufletești și vagi aluzii la lupte eroice. Un cântec plin de gingășie își ia zborul la începutul părții a treia, plutind spre zări ca o solie de dor. Această încântare este întreruptă de prezența unor semnale viguroase, ce se pierde treptat spre sfârșit. În ultima parte, compozitorul repetă chemarea înflăcărată din *Simfonia a IX-a* de Beethoven printr-o temă asemănătoare. Este un final apoteotic, dar fără emfază sau strălucire facilă.

Potrivit opiniei istoricului L. Pohl, *Simfonia a II-a op. 78 în Re major* (1877), este o curgere neîntreruptă de vitalitate și de vigoare, alături de sentimente duioase. Asemănată cu "Pastorală" beethoveniană, ea este una dintre cele mai luminoase lucrări, surprinzând plenar spiritul vienez prin intonații populare. Numeroase teme de vals și de ländler, presărate cu generozitate de-a lungul partiturii, i-a atras denumirea de *Simfonie vieneză*.

Simfonia a III-a op. 90 în Fa major (1883), devenită în zilele noastre atât de populară datorită ecranizării romanului *Vă place Brahms* de scriitoarea Fr. Sagan, este deopotrivă o pledoarie pentru împlinirea năzuințelor umane, dar și un cântec duios de iubire nefericită. Tematica eroică și nostalgică vine să omagieze amintirea lui Schumann, iar stilizările dansului vienez și tonul arhaic de baladă germană sunt expresii ale unei vibrații interioare profunde. Compozitorul redă frumusețile trecutului cu ecouri ale vechilor balade, cu

elanuri și încheștări eroice. Dirijorul H. Richter a denumit-o “Eroica brahmsiană”, dar față de eroicul beethovenian cel brahmsian provine din lumea întunecatei balade germane cu universul sufletesc al oamenilor din ținuturile nordice.

Simfonia a IV-a op.98 în mi (1885), “bachiana”, vine de la finalul grandios cu cele 32 de variațiuni, realizate pe tema coralului *Meine Tage in den Leiden* din Cantata nr. 150 de Bach. Model al gândirii sale componistice, simfonia alternează expresii melancolice și de duioșie, imagini ale trecutului cu colorit arhaic cu strălucirea prezentului. Domină seriozitatea și lirismul grav. În prima parte, cele două idei principale ilustrează caracterul meditativ prin intonații tânguitoare și hotărâte. Deosebit de evocatoare este prima idee muzicală din mișcarea secundă, care ne poartă în lumea medievală apusă, iar robustul scherzo redă agitația și veselia. Încheiată grav cu o ciacconă de tip baroc, simfonia definește firea sa sobră. Pe lângă tema simplă și majestuoasă, cele 32 de variațiuni sunt astfel ordonate, încât prin gruparea lor după mișcare și caracter păstrează în mic ciclul simfonic: allegro, andante, scherzo și final. Lucrarea amintește în prima mișcare de generoasele visuri de iubire cântate în tinerețe, de evocările paseiste, nimbate de o undă de melancolie din partea a doua, și de frumusețea cântecului popular din scherzo-ul celei de a treia mișcări.

Simfonistul Brahms se înscrie în istorie ca unul din cei trei mari creatori de muzică simfonică: Bach, Beethoven, Brahms – cei trei venerați de muzicologia germană și mondială. În istoria simfoniei, Brahms repune în circuit genul simfonic, care, datorită operei și altor genuri noi create în romantism, părea a fi trecut pe al doilea plan. În domeniul simfonic Brahms este un neoclasic orientat spre simfonismul beethovenian. Ca și Beethoven, el a crezut în forța de expresie a muzicii pure. A fost adeptul muzicii “absolute”, prin care germanii înțeleg muzica al cărei sens expresiv derivă din muzica însăși și nu dintr-o asociație cu imaginile proprii altor arte.

Orientarea către simfonismul beethovenian nu l-a împiedicat să-și însușească toate înnoirile de limbaj ale romanticilor. La fel ca Beethoven, Brahms folosește marile arhitecturi clasice, dar ele sunt străbătute de fervoarea romantică, pasiunea luptei, evocări bucolice și de veche baladă, toate contopite într-un tot organic. În simfoniile sale proporționează alternanța mișcărilor, raporturile de contrast tematic și echilibrul structural după criterii proprii. Ele aduc un suflu inovator prin amploarea și măreția expresiilor, mai ales prin patetismul dezvoltărilor. Teme de un melodism înflăcărat prezintă o ingenioasă țesătură ritmică, ce le diversifică mersul și le conferă uneori o prospețime deosebită. Sonoritățile sunt robuste și dense, uneori tumultuoase, dar niciodată grandilocvente.

În rândul simfoniilor trebuie așezate și concertele. Asemenea “Imperialului” beethovenian și concertele sale sunt adevărate monumente simfonice. Cu excepția *Concertului nr. 2 pentru pian și orchestră* (1881), care conține și un Scherzo, celelalte trei concerte – în *Concertul în re minor pentru*

pian, *Concertul pentru vioară în Re major* (1878) și *Dublul concert pentru vioară și violoncel* (1887) – sunt concepute în cele trei părți tradiționale ale concertului clasic, dar construite cu o adâncime dramaturgică și cu un filon liric ardent, ce depășesc cu mult limitele estetice ale concertului clasic. Concertele aduc îndrăznești de limbaj, dar nu pe linia virtuozității, ci prin simfonizarea concertului. Pianul și vioara nu se detașează de orchestră și nu sunt tratați ca soliști cu pasaje de virtuozitate, ci încadrați ca parte integrantă în desfășurarea simfonică.

Dedicat prietenului său, violonistul J. Joachim, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major* este o adevărată simfonie concertantă, cei doi parteneri, orchestra și solistul, participând deopotrivă la desfășurarea muzicală. În acest concert, violonistul își găsește partea sa de tehnică dificilă. Contemporanii considerau concertul ca neexecutabil. Pe lângă pasaje de virtuozitate, concertul prezintă și linii melodice de rară frumusețe reținută, dar înălțătoare. Lucrarea poartă pecetea concepției brahmsiene prin paginile de dens simfonism. Vioara nu este un personaj principal, urmărit de orchestră, ci unul care se împletește cu diferite grupuri instrumentale. O temă olimpică domină prima parte, alternând cu lirismul celei secunde. O idee muzicală cu pregnante intonații pastorale și una confesivă din liedul mișcării mediene se derulează într-o atmosferă câmpenească, iar forma liberă a vigoosului rondo final prezintă teme de joc cu caracter țărănesc și cu rezonanțe ale cântecului maghiar lăutăresc.

Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră ne aduce imagini prezente și în simfoniile sale: robustețea sufletească în prima mișcare, lirismul intim în stilul cântecului popular german în mișcarea secundă și crâmpie din viața rustică cu ecouri din muzica lăutarilor maghiari în rondo-ul final. Prezența celor doi soliști conferă concertului un caracter dramatic, aceștia apărând ca două personaje care se înfruntă sau se contopesc într-o unitate de expresie. Instrumentele soliste sunt integrate organic în ansamblul orchestral. Dacă nu se ridică la poezia sublimă a primului concert pentru pian, la vigoarea dramatică a celui de al doilea și la elevata expresivitate a concertului pentru vioară, el ne aduce o expresie telurică și poezia trăirilor subiective.

În domeniul muzicii simfonice, Brahms a scris opt *Variațiuni pe o temă de Haydn op. 56* (1873). Este vorba de coralul Sf. Anton, ce se găsește inclus cu câteva variațiuni într-un *Divertisment pentru suflători* de Haydn. Tema sobră, dar cu poezia specifică coralului popular german, prilejuiește lui Brahms opt variațiuni de caracter, extrem de diversificate ca expresie, deși majoritatea lor păstrează cadrul variațiunilor stricte. Utilizând procedeul figurațiilor decorative sau ornamentând intrinsec tema, Brahms reușește cu acest mijloc să schimbe complet atmosfera, nemaivorbind de imaginile mereu noi pe care le realizează prin variațiuni libere. Finalul, care aduce un moment majestuos, este o *Passacaglia*, încheiată cu reluarea coralului în sonorități grandioase.

Pentru cinstirea ce i s-a făcut de către Universitatea din Breslau prin acordarea titlului de “doctor honoris causa”, el a răspuns cu *Uvertura Academica*

op. 80 (1880). Ea este construită pe antrenante motive de cântece tradiționale ale studenților, având ca pilon central "Gaudeamus igitur", vechi imn studentesc german. *Uvertura tragică* op. 81 (1881) este un poem compus, pare-se, la sugestia directorului Burgtheatrului vienez pentru spectacolul "Faust". Fără a avea tragismul ideii faustice, uvertura evocă momentele conflictuale sufletești din tragedia lui Goethe.

În toate genurile sonato-simfonice, Brahms este atent la respectarea formei clasice, dar nu în mod epigonic, ci dramaturgia instrumentală, împreună cu o participare afectivă destul de pregnantă, au ca efect o poezie sonoră profund lirică. Este preocupat de contrastul tematic, fără a-i da, mai ales în sonate, adâncimea tragică, Brahms limitându-se la opoziția dintre seriozitatea sa ancestrală și seninătatea, uneori chiar luminozitatea vienezului adoptat. În privința melodicii, folosește motive scurte, generatoare de dialog, și motive-cântec, uneori o melodie populară integrală, ca în sonatele pentru pian, sau chiar un lied, ca în finalul *Sonatei pentru vioară și pian* op. 78 - *Regensonate* (1879). Nu se mulțumește numai cu citarea melodiilor respective, ci, asemenea lui Schubert, le utilizează ca temă pentru variațiuni, ca în Andantele *Sonatei în fa diez minor pentru pian* op. 2 nr. 2 (1852).

În privința ritmului se hrănește din cel popular vienez, pe care îl confruntă cu ritmurile abstracte ale gândirii muzicale de tip Beethoven. Ritmul de vals poate fi deslușit în *Cvartetul în la minor* op. 51 nr. 2, pe când cel popular maghiar se face simțit în numeroase lucrări camerale, cum ar fi *Trio* op. 87 în *Do major* (1882). Armonia densă, fără exagerate cromatisme, este dinamică atât prin modulații, cât și prin figurații care o densifică. Deși limitate timbral, genurile camerale oferă lui Brahms un câmp larg de variațiuni coloristice, care dau momente de clar-obscur în desfășurarea muzicală. În lucrările cu pian, el realizează o scriitură de dimensiuni orchestrale cu ajutorul acestui instrument. În general, toate elementele de contrast se derulează firesc, fără convulsii, ceea ce conferă o poezie luminoasă întregii desfășurări muzicale.

În sonate, îl continuă pe Beethoven prin intonații energice și patetice, dezlănțuiri furtunoase și înseninări, dar și cu seva luminoasă a cântecului popular. În cele trei *Sonate pentru pian*, lucrări de tinerețe, se întrevede simfonistul de mai târziu și trăsăturile sale stilistice caracteristice. Sonatele pentru pian, creații monumentale cu o factură instrumentală neobișnuit de amplă, au fost numite "simfonii ascunse" de către Schumann. El amplifică dimensiunile secțiunilor, căci îmbogățește materialul tematic cu 3-4 idei muzicale bine diferențiate, pe care le supune unor intense prelucrări. Nu numai în secțiunea dezvoltării, ci și în expoziție recurge la elaborări tematice. Păstrează însă un echilibru între stilul arhitectonic clasic și expresia vădit romantică.

În perioada maturității scrie trei *Sonate pentru pian și vioară*. În lirica *Sonată* op. 79 în *Sol major* reia tema liedului *Regenlied*; *Sonata a II-a pentru vioară și pian* în *La major* op. 100, *Thunersonate* sau *Sonnenscheinsonate* a fost considerată de către Clara Schumann o expresie din cele mai fericite, în schimb *Sonata a III-a* în

re minor op. 108 (1888) are o amplă construcție de tip simfonic. Cele două *Sonate pentru violoncel și pian în mi minor și în Fa major* sunt mai sobre și mai întunecate. Ca și Weber, apreciind virtuțile expresive ale clarinetului, Brahms a scris, spre sfârșitul vieții, și două *Sonate pentru clarinet și pian*, cu dialoguri strânse, de mare limpezime și luminozitate.

Cele trei *Trio-uri pentru coarde și pian*, a căror tensiune dramaturgică culminează în ultimul dintre ele (op. 87 în Do major), ne oferă o frumoasă imagine a capacității lui Brahms de a realiza nebănuite tranziții de la tensiuni puternice la imagini ale încântării și ale seninătății sufletești. Dar varietatea tensională nu trece de anumite limite, lăsând ca desfășurările muzicale să se deruleze armonios și fermecător.

Cele mai notorii lucrări camerale sunt *Cvartetetele de coarde* (op. 51 nr. 1 și nr. 2, op. 67). Ca adevărat succesori al lui Beethoven în domeniul sonato-simfonic, Brahms dă cvartetelor un echilibru stabil, în pofida lirismului său de un romantism evident. Dacă temele lui lirice sunt adesea expansive melodii, încălzite de gânduri și sentimente înflăcărâte, temele cardinale aduc structuri echilibrate, fără să contrasteze cu poezia celorlalte. Acest echilibru între gândire și trăire este relevant în cvartete și de ponderea pe care o au dezvoltările, în desfășurarea lor existând o severă economie. Circumscrierea dezvoltărilor nu afectează însă tensiunea emoțională care dă, îndeosebi acestor lucrări, o vibrație și o stabilitate asemănătoare expresiilor simfonice. Toate cele patru instrumente cântă într-un echilibru sonor, care mărturisește dorința de clasicitate a lui Brahms, dar care trădează pe omul supus unei claustrări și dornic de evadări. Dintre cvartete, *op. 51 nr. 2 în la minor* este relevant pentru gândirea și trăirea autorului, căci începe cu motivul devizei sale: "frei, aber einsam".

Pentru instrumentele de coarde scrie încă două cvintete: *Cvintetul de coarde în Fa op. 88 - Cvintetul primăverii* (1882) și *Cvintetul de coarde op. 111 - Cvintetul Prater* (1890), în care a doua violă dă sonorității un plus de densitate, în schimb limitează claritatea dialogurilor și a construcțiilor. Pentru instrumentele de coarde a scris și două *Sextete* op. 18 (1860) și op. 36 (1865), amplificând consistența sonoră și, totodată, tensionând mai puternic vitalitatea dialogurilor. Deși sonoritatea tensională este mai puțin limpede, în sextet aduce admirabile momente de lirism tipic vienez. Cele trei *Cvartete de coarde cu pian* (op. 25, op. 26, op. 60), ca și *Cvintetul de coarde cu pian op. 34 în fa minor* (1864), sunt lucrări ce permit lui Brahms însăilarea imaginației sale creatoare la dimensiuni simfonice.

Romanticul Brahms a tratat pianul ca pe un jurnal intim, confesându-i-se în voie și valorificând virtuțile sale simfonice și nu pe cele de pură virtuositate, cum au făcut-o unii contemporani. Adevărate poeme romantice, *Sonatele pentru pian*, pătrunse de spiritul baladei și de sobrul lirism nordic, sunt străbătute de episoade viguroase și de un suflu patetic. Și piesele sale lirice – *Intermezzi*, *Fantezii*, *Capricii*, *Balade*, *Romanțe* și *Rapsodii* – sunt în același climat de baladă, când patetic sau elegiac, când visător sau plin de avânt tineresc.

Brahms s-a impus și printr-o serie de *variațiuni* pentru pian pe diferite

teme: de *Händel*, *Schumann*, *Paganini* și pe o temă proprie, geniale scânteieri ale măiestriei sale contrapunctice. Variațiunile nu conțin efecte strălucitoare, ci o scriitură de mare măiestrie componistică. Nu sunt țesături ornamentale, ca la clasici, ci modele ale gândirii componistice dense, fără nimic spectaculos, o sinteză între logica arhitectonică și clocotul romantic.

Urmaș al lui Schubert și Schumann, el se hrănește în *lieduri* din muzica populară germană, care imprimă melodicii o tandrețe și o inocență specifică, împreună cu o ardoare și o simetrie firească. Ca și Löwe, apelează la balade nord-germane, care ne aduc sonorități misterioase ale clarobscurului. Unele sunt scrise în caracter popular, altele sunt stilizări ale creației populare. Întâlnim linii melodice simple, cantabile, cu acompaniament variat și bogat, cu scriitură acordică, cu interludii independente și numeroase pasaje polifonice la vocile intermediare.

Renumitul ciclu despre *Frumoasa Magelone* op. 33 (după poemele lui Tieck), inspirat de o legendă medievală franceză, cuprinde 15 poeme ce vorbesc despre dragoste și fidelitate, despre vitejie, năpăstuiți și momente fantastice. Creația de *lieduri* îl fixează între tradiția clasică a lui Schubert, Schumann și romantismul exacerbat al lui Wolf, Mahler, R. Strauss. În spiritul *liedului* de tip popular, scrie cele două cicluri de *Liebeswalzer* pentru cvartet vocal și pian la patru mâini, lucrări ce-l situează în pleiada compozitorilor vienezi. A scris și multe coruri și cvartete vocale.

Romantic prin intensă vibrație emoțională, el păstrează echilibrul de tip clasic, logica discursului muzical și rigurozitatea arhitectonică. Își elaborează cu grijă limbajul și structurile, dezvoltările polifonice și armonice și densele sale elaborări tematice. Suflul romantic se revarsă de la tandre efuziuni lirice la expresii patetice. A fost atras de farmecul naturii, de poezia romantică, de străvechi balade și legende, de cântece și dansuri populare germane, vieneze, maghiare. De la confesiunea discretă a sentimentelor intime la patetismul răscolitor, un larg evantai emoțional străbate creația sa.

Trăind în perioada în care Wagner exercita o adevărată dictatură muzicală, Brahms a avut curajul de a repudia genurile romantice – poemul simfonic și drama muzicală – și de a reînvia tradiția simfonismului beethovenian. N-a scris opere, ca Wagner, și nici muzică programatică, ca Berlioz și Liszt, căci evita pitorescul și descriptivul, efectele coloristice exterioare și supradimensionarea formelor. Din tradiția clasică provine grija pentru limbajul sobru, concis și echilibrat, și pentru proporția mijloacelor de exprimare.

Creația sa se încununează cu o măreață lucrare religioasă *Requiemul german* (1868, pe text german, nu cel latin tradițional), scris în amintirea mamei sale, în care tratează firesc moartea, renunțând la înfricoșătoarea Judecată de apoi din liturgia funerară catolică și strecurând speranța în viața veșnică. Protestantul Brahms a ales texte biblice pentru a scrie un edificiu sonor cu momente de vigoare dramatică, fără emfază sau retorism, în care durerea este alinată de speranța reîntâlnirii în viața viitoare. Cu *Requiemul german*, Brahms încheie marile lucrări vocal-simfonice, care au ilustrat câteva secole ale istoriei muzicale.



Piotr Ilici Ceaikovski

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, viața muzicală a Rusiei a fost marcată de grupul "celor 5" și de P. I. Ceaikovski care, mergând pe linia trasată de Glinka și Dargomîjski, au desăvârșit arta națională rusă. Ceaikovski a ilustrat cu mai multă forță și multilateral epoca de ascuțite învolburări și climatul spiritual rus, după cum ne mărturisește el însuși: "Sunt cum m-a format educația, împrejurările, particularitățile veacului și ale țării, în care trăiesc și activez", confirmând astfel influența spiritualității ruse și a epocii asupra sa.

Trăind într-o perioadă de mari tulburări sociale, muzica sa va reda frământările sufletești ale omului aflat în tragic conflict cu asperitățile vieții. Drama omului din timpul vechiului regim țarist îl va măcina profund, fapt ce explică intensitatea dramaturgiei sale simfonice și vigoarea expresivă a limbajului muzical. Ca și Beethoven, a fost un luptător pentru marile idealuri ale omului, creația sa întruchipând dramaticele sale confruntări cu lumea înconjurătoare și adâncimea patosului răscolitor.

În Rusia țaristă, perioada premergătoare desființării iobăgiei (1861), caracterizată prin puternice răzvrătiri, a generat o literatură și o artă realistă. Scrierile lui Belinski și Cernîșevski au dinamizat protestul oamenilor, în special al tineretului, iar piesele lui Ostrovski, poeziile lui Nekrasov, romanele lui Dostoievski și Tolstoi vor oglindi cu vigoare evenimentele și temele contemporaneității.

Deși a fost mai apropiat de cultura romantică a Apusului decât contemporanii săi din grupul "celor cinci", Ceaikovski nu s-a rupt de solul rus și nici de creația populară. Legătura cu muzica europeană îi va aduce o mai mare varietate a mijloacelor de exprimare, înlesnind larga circulație europeană a operei sale. Dar acest fapt nu va face din el un compozitor cosmopolit, așa cum îl caracteriza, pe nedrept, Kiui. Într-o scrisoare către Nadejda von Meck, Ceaikovski îi destăinuia acesteia înflăcăratele sale simțăminte patriotice: "Am crescut într-un loc limitat, pătruns din fragedă copilărie de minunata frumusețe a muzicii populare ruse, așa că iubesc cu patimă elementul rus în toate manifestările sale, căci sunt rus în toată puterea cuvântului."

Nu numai citarea cântecului popular și prezența frecventă a elementelor populare în structura muzicii sale adevăresc spusele sale, ci întreaga sa operă surprinde trăirile omului rus, prin profilul ei stilistic și prin tematica specifică. În limbajul său se întâlnesc inflexiuni provenite din diverse izvoare: cântecul popular

rus sau citadin, romanța sentimentală, dar și elemente din muzica europeană romantică, care constituiau pe atunci climatul predilect al clasei aristocrate.

Formația muzicală a lui Ceaikovski este tributară nu numai culturii muzicale populare ruse, ci și celei occidentale. Cu toate că principiile școlii naționale au fost puse de Glinka, nu exista un învățământ artistic solid, axat pe tradițiile ruse și nici o intensă activitate componistică, care să înlăture covârșitoarea influență a culturii muzicale apusene. "Cei cinci" și Ceaikovski vor dezvolta muzica rusă în spiritul trasat de Glinka, realizând pentru urmași o trainică operă componistică.

Fiu al unui inginer de mine și al unei mame de origine franceză, Ceaikovski s-a născut la Votkinsk, în Ural (1840-1893), unde tatăl său conducea o uzină. Nevoiți să muncească în această întreprindere, țăranii din acest ținut își depăneau pe înserate viața grea în cântări de jale, iar în zilele de sărbătoare își revărsau cu ardoare bogatele simțăminte în nostalgice melodii de dor și jocuri frenetice. De timpuriu, micul Piotr și-a întipărit acest inepuizabil izvor al muzicii populare, alături de alte genuri de muzică.

O orchestrină, un automat ale cărui cilindre aveau înregistrate selecțiuni din operele de mare succes ale lui Mozart, Rossini, Bellini sau Donizetti, i-au sădit admirația deosebită pentru genul dramatic. În familie se cânta muzică de Chopin și romanțe ruse care, împreună cu lecțiile de pian date de mama sa, au întregit climatul muzical al formației sale. La vârsta de 10 ani, pleacă la Petersburg unde este înscris la o școală juridică. Aici are revelația capodoperei muzicii clasice ruse, opera *Ivan Susanin* de Glinka. În timpul studiilor juridice, pregătirea sa muzicală a fost sporadică, reprezentațiile operei italiene, concertele date de o orchestră de amatori, serile muzicale din familie au alimentat pasiunea pentru arta sunetelor a tânărului Piotr. După absolvirea școlii (1859), este numit funcționar la Ministerul Justiției, unde rămâne numai patru ani, neputând suporta mediocritatea vieții de funcționar.

În acest timp, viața muzicală a Petersburgului cunoaște o vie animație. Începând din 1859 "Societatea muzicală rusă", inițiată de Anton Rubinstein, răspândea cultura muzicală prin numeroase concerte. În anul 1860, "Școala gratuită de muzică", condusă de Mili Balakirev și de G. Lomakin, își începe activitatea prin cursuri și concerte. După doi ani își deschide cursurile Conservatorul din Petersburg, sub conducerea lui A. Rubinstein. Din toamna anului 1861, Ceaikovski intră la clasa de teorie a lui Zarembo de la "Școala de muzică", iar după doi ani va renunța la slujbă, dedicându-se exclusiv muzicii.

Profesorul său de compoziție la Conservator a fost Anton Rubinstein, muzician multilateral (compozitor, pianist, pedagog) care studiasă la Conservatorul din Leipzig, pe atunci un for al academismului, și sporadic luase lecții și cu Liszt, cu o concepție diferită de cea a urmașilor lui Mendelssohn. Rubinstein rămăsese marcat de spiritul școlii de la Leipzig, ceea ce nu l-a împiedicat să impulsioneze pe emulul său, dându-i posibilitatea de a-și afirma personalitatea. Ceaikovski a lucrat serios cu acesta, afirmându-se de timpuriu. Lucrarea sa de diplomă, cantata *Oda bucuriei* pe textul lui Schiller, a produs

discuții contradictorii, Kiui făcând aprecieri negative. Fără a nega valoarea lucrării, Rubinstein sugera unele modificări în vederea execuției ei, pe când criticul Laroche o considera net superioară creațiilor vocal-simfonice ruse anterioare.

O nouă etapă importantă în evoluția sa stilistică o constituie mutarea la Moscova, unde Nikolai Rubinstein, fratele lui Anton și conducătorul filialei "Societății muzicale ruse", va înființa în 1865 Conservatorul de Muzică. Aici va preda Ceaikovski, începând cu anul 1866 armonia, teoria instrumentației și apoi compoziția. Și în viața muzicală moscovită concertele "Societății muzicale ruse" devin tot mai frecvente, la fel și spectacolele de operă. Criticile lui Odoievski și acțiunea editorială a lui Jürgensohn vor contribui și ele la impulsivitatea activității muzicale. Tânărul compozitor Ceaikovski, a cărui primă simfonie, intitulată *Visuri de iarnă*, fusese respinsă la Petersburg, a obținut în 1868 un mare succes la Moscova. În același an se îndrăgostește de cântăreața franceză Desirée Artot, fiind înflăcărat mai mult de sensibilitatea artistei, decât de farmecul ei feminin. Deși logodiți, cântăreața îl uită repede, căsătorindu-se cu baritonul spaniol Jose Padilla. Această deziluzie sentimentală i-a inspirat *Romanța pentru pian în fa* și minunata uvertură-fantezie *Romeo și Julieta* (1869).

În pofida unor disensiuni trecătoare între Ceaikovski și grupul "celor cinci", legăturile între ei sunt din ce în ce mai frecvente. După uvertura *Romeo și Julieta*, Balakirev îi va sugera crearea importante simfonii programatice *Manfred* (1885).

Paralel cu munca pedagogică de la Conservator, el are o rodnică activitate componistică, între anii 1866-1878 scrie: operele *Voievodul* (1868), *Undina* (1869), *Opricinik* (1872, refăcută ulterior cu titlul *Pantofiorii țarinei*), baletul *Lacul lebedelor* (1876), primele trei simfonii lirice, poemul simfonic *Fatum* (1868), uvertura *Furtuna* (1873, după Shakespeare), fantezia *Francesca da Rimini* (1876), primul *Concert pentru pian și orchestră* (1875), *Variațiunile pe o temă rococo pentru violoncel și orchestră* (1876), cele trei *Cvartete de coarde* (1871, 1874, 1876), ciclurile de miniaturi pianistice *Anotimpurile* (1875) și *Album pentru copii* (1877).

În anii săi de profesorat se manifestă și pe tărâm muzicologic, *Tratatul de armonie*, redactat în această vreme, este un prețios manual pentru arta înlănțuirii acordurilor, iar opiniile sale estetice și cele despre profilul vieții muzicale ruse vor fi transcrise în articole, cronici și studii, apărute în revistele vremii "Cronica contemporană" și "Informații ruse".

În a doua perioadă a vieții, înrâurirea muzicii europene a fost mai pregnantă, căci în viața muzicală moscovită se cântau multe creații apusene. Un contact mai viu cu aceste lucrări s-a realizat prin prezența unor mari compozitori europeni la Moscova și prin călătoriile sale în Apus. La inițiativa lui Serov, Wagner a dirijat în 1863 la Moscova concerte, interpretând fragmente din operele sale. Cu orchestra sa, Johann Strauss-fiul a cântat în parcul stațiunii Pavlovsk de lângă Petersburg, incluzând în programul concertelor *Dansurile caracteristice* ale lui Ceaikovski. Pentru a doua oară la Moscova, în anul 1867, Berlioz cunoaște un adevărat triumf.

Aceste remarcabile personalități au impresionat mult pe Ceaikovski prin originalitatea lor stilistică și prin aportul acestora la cultura muzicală a vremii. Și călătoriile sale în Europa, în vremea profesoratului, i-au prilejuit cunoașterea creațiilor semnificative ale epocii. În 1870, la Mannheim, este răvășit de *Missa Solemnis* de Beethoven și de premiera tetralogiei wagneriene *Inelul Nibelungilor*, în 1876, la Bayreuth. În Franța a admirat opera *Carmen* de Bizet și lucrările lui Saint-Saëns, J. Massenet, A. Thomas și Ch. Gounod.

În anul 1877, căsătoria nereușită cu Antonina Miliukova i-a produs mari frământări sufletești. În schimb, prietenia prin corespondență cu bogata văduvă Nadejda von Meck, o ferventă admiratoare a muzicii sale, a fost salvatoare pentru el, căci renta acordată de aceasta de 16.000 ruble i-a asigurat libertatea creației, începând cu anul 1877. Acesteia îi va dedica *Simfonia a IV-a*, care poartă inscripția "celui mai bun prieten al meu".

Eliberat de obligația de a mai locui permanent la Moscova, Ceaikovski va călători în Europa sau se va retrage la moșia surorii sale Alexandra (de la Kamenka), la Nadejda Meck sau la Maidanovo, lângă Kliu. În 1887, învingându-și timiditatea excesivă, își dirijează propria sa operă *Pantoforii țarinei* și începe o carieră strălucită de dirijor, obținând succese în turneele europene (1888) și în cel american (1891), efectuat cu ocazia inaugurării vestitei săli de concerte de la Carnegie Hall. În ultimul an al vieții (1893), i se acordă titlul de "doctor honoris causa" de către Universitatea din Cambridge (alături de Boito, Dvořák, Saint-Saëns) și cunoaște o faimă mondială.

Ca și Beethoven, va uza de marile construcții arhitectonice, capabile să exprime complexe frământări ale omului. Alături de o clasică limpezime a construcției, el va infuza creațiilor sale un elan afectiv tipic romantic, izvorât din trăirea sa intensă. În peisajul muzical al Europei romantice, Ceaikovski se înscrie printre marii muzicieni creatori de școală națională și, totodată, printre acei compozitori care reușesc să aducă creația sa în circulație mondială, prin sinteza făcută între național și universal. Deși adept declarat al muzicii ruse, el a asimilat atât de organic procedeele sintactice și constructive ale muzicii romantice europene, implantate pe logica dramaturgie beethoveniană, încât muzica sa a fost apreciată imediat pe întregul continent, succesul ei fiind și astăzi viu.

Ideea muzicii ca artă funciar programatică, face ca oricare din genurile abordate de el să fie imediat accesibile și să aibă adesea o semantică univocă, fiind și cheia succesului acestei muzici. Deprins să dea fluxului muzical semnificații limpezi, i-a fost ușor să realizeze o muzică dramatică de o mare tensiune afectivă. Urmând exemplul înaintașilor săi Glinka și Dargomîjski, el va scrie opere cu teme din viața, istoria sau basmele ruse, dar abordează și tematica preluată din literatura occidentală, încât alături de *Voievodul* după Ostrovski, *Opricinikul* după Leșetnikov, *Fierarul Vakula* (1885) după Gogol, *Evgheni Oneghin* (1878) și *Dama de pică* (1890) după Pușkin, scrie operele *Undina* (1869), inspirată după La Motte Fouque, *Fecioara din Orleans* (1879) după Schiller și *Iolantha* (1891) după H. Herz.

Dramaturgia operelor sale este concepută pe baza schemei tradiționale a operei italiene, fiind alcătuite din succesiuni de numere, legate prin recitative, evitând pe cele seci și convenționale pentru arioso-uri, susținute adesea de mici prelucrări tematice. De fapt, întreaga partitură orchestrală a operelor sale cuprinde dezvoltări simfonice ale motivelor, fie ele ruse, fie cu aspect tradițional occidental. Deși nu aderă în mod explicit la wagnerism, el întrebunțează adesea dezvoltări laitmotivice și, în general, suporturi orchestrale simfonice. Declamația vocală se sprijină, în foarte mare măsură, pe stilul melodic al romanței, care dobândește în creația sa dimensiuni dramaturgice adâncite. În afara structurilor melodice de tipul romanței, apelează la jocul popular, iar când este vorba de arii extinse îmbină stilul romanței cu cel al ariilor de tipul "grand-operei" sau verdian. Armoniile sale poartă pecetea fundamentului rus al gândirii sale muzicale, fără a evita înlănțuirile și construcțiile armonice de mare relief dramaturgic din opera occidentală.

Ceaikovski a realizat un echilibru între filonul rus și stilul european contemporan, astfel încât operele sale au fost accesibile pe întinsul globului chiar de la primele audiții. Și astăzi, după trecerea timpului, el este prezent în repertoriile teatrelor lirice, mai ales cu *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*. În *Evgheni Oneghin*, cu libret după Pușkin, oferă "scene lirice", titulatura prevenind ascultătorul că va urmări o suită de scene din viața cotidiană, acțiunea dramatică limitându-se la conflicte psihologice generate de relațiile interumane obișnuite.

În schimb, în *Dama de pică*, tot după Pușkin, conflictul capătă rezonanțe sociale, acțiunea dramatică implicând și intervenții fantastice. Dacă în opera *E. Oneghin*, realizează un contrast puternic între eroul blazat (Oneghin) și puritatea morală a tinerei Tatiana, în *Dama de pică*, ofițerul sărac Herman, ros de setea de îmbogățire pentru a o putea cuceri pe Liza, devine victima propriei sale obsesii. Moartea lui și sinuciderea Lizei sunt soluțiile compozitorului, aduse în nuvela lui Pușkin. Moartea lui Herman nu înseamnă izbăvirea, ci pedepsirea patimii sale. Ambele opere ne înfățișează convingător profilul diferitelor tipuri de personaje din societatea rusă de altădată.

Întrucât introspecția personajelor se face și cu ajutorul romanței, acest gen foarte răspândit în literatura muzicală a vremii a ocupat un loc important în creația sa, fiind unul dintre mijloacele de exprimare prin care autorul a sondat sufletul rus. Încă de la Glinka și Dargomijski, genul a căpătat forța expresivă prin comentariul pianistic, care descria mai puțin onomatopeic, ci evoca adânc trăirea umană. Ceaikovski a scris numeroase romanțe care oglindesc vasta sinteză operată de autorii ruși în edificarea acestui gen, deopotrivă tributar cântecului popular rus, țigănesc sau oriental și, nu în ultimul rând, romanței sentimentale occidentale. Linia melodică a romanței este susținută de un acompaniament sugestiv, cu impulsuri simfonice, fiindcă, alături de fragmente melodice de mare expresivitate, de ritmuri încheștate, apar adesea confruntări tematice și structuri dezvoltătoare. Important este și rolul armoniei, ce prezintă oscilări între armonia modală specific rusă și structuri armonice deosebit de

tensionate. Coloritul timbral pianistic își spune și el convingător cuvântul în realizarea atmosferei.

Din creația sa de romane amintim *Dacă aș fi știut* (A. Tolstoi), *Împăcarea, De ce?* (Heine), *Nu mă întreba* (Goethe), *Uitat atât de repede* (Apuhtin). În romanța *De ce?* acompaniamentul ostinat, monoton, se amplifică tensionând dinamic și timbral declamația vocii, care, la fel de ostinat, repetă motivul neliniștitor, întrebător. Dacă în romanța *Dacă aș fi știut*, dialogul realizat între voce și pian este o formulă melodico-ritmică ostinată, ce atinge profunde culmi dramatice, *Vă binecuvintez păduri* este o cutremurătoare invocație, redând certitudinea omului care se adresează naturii prietene.

Era firesc ca o muzică atât de direct grăitoare, ca cea a lui Ceaikovski, să fie propice baletului, căci el conjugă aici expresia melodică ardentă sau visătoare, mereu legată de dinamica sufletului, cu ritmuri și formule ritmice în care se întrevade nu numai gestul sufletesc, ci și cel fizic. Pentru un coregraf, orice muzică semnată de Ceaikovski oferă lesne material pentru scenarii, cu atât mai mult cu cât însuși Ceaikovski își propune ilustrarea unui argument literar, muzica sa fiind perfect adecvată. Spre deosebire de muzica de balet a francezilor Adolphe Adam, Leo Delibes sau Raoul Pugny, unde domină grația și eleganța gestului, dar cu o estompată vibrație emoțională, în baleturile sale se impune cu ardoare trăirea intensă a personajelor, al căror aspect fizic și sufletesc sunt viu conturate. Conflictele sunt puternic relevate, atât cele intime cât și cele interumane, toate într-o ambianță muzicală specifică mediului în care se desfășoară acțiunea.

Baleturile sale *Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită* (1889), *Spărgătorul de nuci* (1892), sunt clădite pe teme de basm, unde fantasticul se îmbină cu realul. Ceaikovski creează o muzică a cărei expresivitate se datorează unor construcții expositive, în care linia melodică deține primatul sugestiei, dar și structurilor variaționale sau desfășurărilor simfonice. Pitorescul basmului este redat de policromia timbrală și de bogate combinații de colorit instrumental.

Cel mai dens domeniu al creației sale este cel simfonic, cuprinzând patru *Suite*, șapte *Simfonii* și opt *lucrări simfonice* disparate. A scris creații simfonice într-o vreme când și alți simfoniști europeni oscilau între revenirea la arhitectura beethoveniană, la simfonia care nu cerea sprijinul vreunui argument din afara muzicii, și simfonismul programatic, la desfășurări simfonice elaborate după o idee directoare. Susținea că, în fond, orice simfonie este programatică, chiar dacă programul nu este prealabil enunțat. După opinia lui Ceaikovski: "Simfonia este cea mai lirică dintre toate formele muzicale... Ea exprimă tot ceea ce nu se poate exprima prin cuvânt, dar care iese din suflet și care voiește să fie spus", muzica programatică "fiind o confesiune muzicală a sufletului".

În genul simfoniei pornește de la tipul liric, astfel prima simfonie este intitulată *Visuri de iarnă* (1868), a doua *Ucraineana* (1873) și a treia *Poloneza* (1875). Ultimele trei simfonii sunt diferite ca viziune, întrucât, fără a renunța total la evocarea pitorescului, el abordează dramatica problemă a vieții omului,

axându-și dramaturgia pe ideea luptei omului cu destinul. Adept al fatalismului, el va încheia ciclul simfonic cu *Simfonia Patetică în si minor*, a cărei temă este cea a omului strivit de destin. Cu toate acestea, *Simfoniile a IV-a în fa minor* (1877) și *a V-a mi minor* (1888) aduc rezolvarea fericită a conflictului, prin evocarea triumfului omului asupra soartei.

În desfășurarea simfoniilor, viața cu vicisitudinile și antinomiile ei îi oferă prilejul unor dezvoltări dramatice de mare tensiune afectivă, ce merg până la vehemența omului răzvrătit. Nu rareori culminațiile omului victorios sunt subit strangulate, urmate de căderea în meditații dureroase și disperate sau în visarea melancolică. Temele muzicale ale simfoniilor sunt numai incidental preluate din folclor, în marea lor majoritate fiind zămisliri personale, străbătute atât de nostalgia slavă, cât și de fervoarea luptătorului. În *Simfoniile a IV-a și a V-a* utilizează procedeul ciclic, în *a IV-a* vehementa temă inițială circulă în trei din cele patru părți, iar în *a V-a* motivul grav al introducerii lente generează tema victorioasă a finalului. În acest mod, simfoniile capătă unitate atât structurală, cât și expresivă.

Simfonia a IV-a debutează cu o clamare incisivă, ce se estompează treptat. Stăruitorul semnal răsună ca o amenințare, sădind în inimi pornirea împotriva a ceea ce părea a fi fatidica prevestire a sorții. În contrast cu dinamismul acestei idei, expusă amplu, tema lirică aduce un calm aparent, dublat de razele unei speranțe, întruchipată de o contramelodie legănată. Este un procedeu pe care Ceaikovski îl va folosi din plin în dezvoltare, căci ambele teme apar fie fragmentar, fie ușor modificate, mai totdeauna însoțite de o contramelodie cu unduiri clare, datorită structurilor simetrice. Prima parte se încheie cu aceeași revenire în forță a motivului amenințător.

În pofida zbuciumului din partea întâi, Andantele, cu tema sa nostalgică, creează o atmosferă pastorală cu reflexe dureroase, dar și aici intervine nemiloasa amenințare. Detașat parcă de atmosfera părților anterioare, Scherzoul prezintă trei imagini, realizate cu trei ansambluri timbrale diferite. Pare a fi o scenă de gen, prin evocarea unui cântec popular de balalaică, a unui joc rusesc și a unui marș, îngemănate succesiv într-un pitoresc joc timbral. În final, după un torent sonor ce precede apariția liniștită a cântecului popular *Mesteacănul*, este intonată o luminoasă temă marcială. Dezvoltarea tinde să întrească atmosfera izbânzii, căci atât motivul *Mesteacănului*, cât și cel marcial capătă rezonanțe diferite prin variate înveșmântări armonice și timbrale. Atmosfera festivă culminează cu revenirea plină de strălucire a motivului introducerii lente care, în acest context, își schimbă semnificația, întregind expresia triumfului.

Tot problematica destinului străbate și *Simfonia a V-a*, unde amenințarea surdă creează neliniște în prima parte. Frământarea omului va fi evocată și în a doua parte, o romanță gravă, a cărei ardență ilustrează meandrele sufletului rus, mai ales confruntându-se cu raza de lumină a temei secunde. Și aici, încântătorul lirism este întrerupt fără cruțare de obsesiva amenințare, clamată dur și nemilos. În valsul din următoarea mișcare, unduirile melodiei legănate

ale valsului alternează cu revărsările sclipitoare ale unor șiruri melodice zglobii, zăgăzuite de revenirea fatidicei amenințări. Finalul debutează cu tema destinului, transformată într-un imn de biruință, care domină desfășurarea simfonică a întregului final. Deși adept al teoriei fataliste și al unui pesimism manifest, Ceaikovski a dat *Simfoniilor a IV-a și a V-a* sensurile unei victorii certe a omului împotriva sorții neîmblânzite.

În ultima sa simfonie, intitulată *Patetică* (1893), soluția problemei destinului este diferită. Ca și în *Simfonia a V-a*, introducerea lentă începe cu o tainică temă ce se ridică din adâncuri, semănând neliniștea. Ajunsă la o culminație relativă, ea cade din nou, făcând parcă uitată frământarea. În *Allegro*, ideea cardinală aduce cu motivul introducerii, ritmat și viguros, având o melodie avântată cu expresia unui optimism hotărât. Expunerea nu se limitează la etalarea temei, ci, animându-se neconținut, desfășurarea muzicală aduce momente dezvoltătoare, ce amplifică tensiunea emoțională. Întrebarea îndârjită a punții duce către tema lirică, cu ritmul unui languros vals, o veritabilă romanță, ca expresie a plenitudinii trăirii și a unor momente fericite. Un acord tăios și violent deschide dezvoltarea temelor, care pare a afirma forța năvalnică a omului sigur pe forțele sale. Întrucât dezvoltarea este dominată de motivele primei idei, reexpunerea readuce doar tema secundă, ceea ce denotă că autorul a dorit ca prima parte să se încheie într-o atmosferă de calm și pace sufletească.

Partea a doua, un scherzo grațios într-o metrică originală de cinci timpi, ne transpune, ca și valsul din *Simfonia a V-a*, în zone luminoase ale trăirilor, evocând însă, datorită ritmului asimetric de cinci, o neliniște ascunsă. Această neliniște se exteriorizează în secțiunea mediană, unde, în același metru de cinci, se întonează plânsete și suspine. Partea a treia se deschide printr-un scherzando fulgurant cu sclipiri diamantine, ce învâluie tema unui marș venit din depărtare. Ajungând la paroxism, marșul răsună victorios, creând parcă un final de simfonie. Brusc, adevăratul final de simfonie se desfășoară într-o atmosferă tragică. Autorul parcă ar voi să redea eroul epuizat în lupta împotriva destinului, cu toate că momentele anterioare ale desfășurării simfonice indicau părelnice momente de dominare a vieții. A doua secțiune este și ea un cânt de durere, ce amplifică sensurile tragice ale existenței omului zdrobit de destin. Ca o amintire, răsună reluarea ideii inițiale, care se pierde treptat într-o atmosferă sumbră, acorduri grave încheind simfonia.

În secolul romantic, una din temele preferate de compozitorii care se inspirau din literatură era cea a căutării idealului. Începând cu Faust și continuând cu D. Quijote, D. Juan, Olandezul zburător, cu Harold sau cu Manfred, romanticii scriu lucrări de o mare forță dramatică, înfățișând diferiți eroi cu zbuciumul lor continuu. Chinuit de remușcări, Manfred, care ucisese pe Astarta, își caută zadarnic liniștea și izbăvirea, pe care nu le va găsi decât în moarte. Pesimismul romantismului își are explicația în imposibilitatea omului acelui timp de a lupta cu cei care guvernau în numele "domniei rațiunii" sau cu cei care exercitau tiranice domnii absolutiste.

Ceaikovski realizează în simfonia programatică *Manfred* portretul eroului, redând conflictul interior dintre remuşcarea cruntă şi dorinţa de izbăvire. Manfred rătăceşte prin munţi, chinuit de întrebările fatale ale existenţei, torturat de durerea deznădejdi şi de amintirile trecutului plin de păcat. El trece prin crunte suferinţi sufleteşti. Pătrunde în tainele magiei şi ia legătura cu forţele iadului, însă uitarea, singurul lucru invocat zadarnic, nu i-o poate da nimeni în lumea aceasta. Amintirea Astartei moarte, pe care a iubit-o cu pasiune, îl roade şi îi macină inima.

Spre deosebire de cele şase simfonii, scrise cu gândul de a da acestui gen coerenţa generată de respectarea formei şi de vitalitatea dramaturgiei prin dezvoltări dramatice, *Simfonia Manfred* (1885), scrisă între *Simfoniile a IV-a* şi *a V-a*, poate fi considerată ca aparţinând genului prin dezvoltările extrem de elocvente, prin coloritul timbral simfonic şi prin tema de bază, care personifică eroul poemului byronian. Structurile părţilor ţin mai mult de suita descriptivă, decât de simfonie. Cele patru părţi, intitulate *Manfred rătăceşte prin Alpi*, *Zâna Alpilor se arată în curcubeul cascadei*, *Viaţa simplă săracă, paşnică a muntenilor*, *Palatul lui Ahriman* se remarcă prin diversitatea imaginilor şi plasticitatea tablourilor. Laitmotivul tragic al lui Manfred circulă prin toate părţile, ca şi tema Astartei, femeia iubită ucisă de el, a cărei moarte îl obsedează.

Şi celelalte lucrări simfonice programatice ale sale sunt dominate de dramatism, de tragismul vieţii şi al dragostei, ca şi de ideea omului supus sorţii. Începând cu poemul *Fatum*, Ceaikovski abordează tema destinului, continuând cu uvertura *Furtuna* inspirată de Ostrovski şi uvertura fantezie *Romeo şi Julieta*. În această fantezie simfonică, nu povesteşte amănunţit episoadele dramei, ci redă doar esenţialul conflictului dramatic. Introducerea lentă are la bază o temă cu rezonanţe de coral religios. Cu o exprimare senină, evocă pe pater Lorenzo, care se opune prejudecăţilor meschine şi răutăţii oamenilor. Introducerea cuprinde şi pasaje prevestitoare ale tragediei ce va urma, dar şi pasaje de mare linişte sufletească. În cuprinsul lucrării, două teme domină: una viguroasă, dură, care ilustrează înverşunata luptă a familiilor duşmane, cealaltă, un cântec cald, pasionat, redă iubirea fără margini a tinerilor îndrăgostiţi. În ansamblul desfăşurării muzicale, laitmotivul lui pater Lorenzo planează asupra temei duşmăniei dintre familiile rivale şi a iubirii sublimă, care generează tema morţii în tragica codă. Încheierea are un caracter sumbru, redând deznodământul tragic al morţii eroilor. Se aude cântecul sfâşietor al temei iubirii, devenit un cântec al morţii. Lucrarea este exemplară în ceea ce priveşte conjugarea epicului şi a liricului în arhitectura formei de sonată.

Cu totul altă formă a conferit fanteziei simfonice *Francesca da Rimini*, o formă tristrofică mare, în care secţiunile extreme sunt evocări tragice şi fantastice ale infernului dantesc. În ampla secţiune mediană, se derulează o extraordinară temă cu variaţiuni, ce sugerează spovedania nefericitei Francesca da Rimini. Ne evocă chinurile celor pedepsiţi pentru pătimăşa lor iubire şi condamnarea Francescăi pentru dragostea ei pentru Paolo, fratele soţului cu care se căsătorise fără voia ei, precum şi forţa de neînvins a dragostei lor în faţa morţii.

Din 1888 datează uvertura *Hamlet* dedicată lui Grieg, a cărei creație o aprecia în mod deosebit, dar și pe cea a lui Dvořák. Uvertura nu are un program declarat, dar plasticitatea formei și elocința ideilor muzicale asigură receptarea ei. Reliefurile sonore, realizate de combinațiile timbrale, aduc un plus de tensiune temelor principale, a luptei lui Hamlet împotriva regelui, unchiul său, și diafana temă a iubirii pentru Ofelia. Evocarea morții lui Hamlet, în final, conferă o notă sumbră acestei lucrări. Hamlet, înrudit cu Manfred, sunt eroi chinuiți de decepții și remușcări, care caută să se împace nu numai cu ei înșiși, ci și cu cei din jur.

În anul 1880, Ceaikovski scrie două lucrări menite să rămână în istoria vieții muzicale ca purtătoare de mari succese: *Uvertura solemnă 1812* și apoi *Capriciul italian*. Scrisă pentru a celebra inaugurarea catedralei moscovite, *Uvertura 1812* are un program foarte explicit, datorat utilizării unor teme din muzica utilitară: de cult, militară, cu evocarea Marseillaisei, un cântec popular de joc și imnul național rus. Păstrând în mare forma sonată, lucrarea descrie invazia napoleoniană și victoria rușilor.

Fantezia simfonică *Capriciul italian*, rod al călătoriei în Italia, surprinde aspectele unei zile la Roma în perioada carnavalului, începând cu semnalele militare de deșteptare și cu expresia veseliei ostașilor care ies în permisie, piesa derulându-se pe fondul unor melodii populare: o temă gravă cu ritm de marș alternează cu o legănată barcarolă, cântată de gondolierii venețieni, o melodie napolitană și freneticul joc al *tarantelei*. Autorul redă de minune exuberanța italiană, conferind temelor utilizate o puternică substanță emoțională și mare strălucire.

De la Ceaikovski ne-au rămas patru *Suite pentru orchestră simfonică*, lucrări ce par a fi succesiuni deschise pentru virtuale simfonii. Ele se depărtează de tipul preclasic al suitei și de divertismentul clasic, căci structurile părților nu provin din dansuri și nici nu sunt simple imagini expozitive, ci conțin multe momente dramatice, realizate cu desfășurări muzicale dezvoltătoare, astfel că pot fi considerate simfonii miniaturale. Găsim același lirism cu momente de profunzime în părțile lente, același simfonism dinamic cu rezonanțe dramatice în părțile mișcate. Chiar dacă aceste suite nu au dimensiunile și proporțiile simfoniilor sale, ele câștigă publicul prin poezia lor manifestă și, mai ales, prin concizia părților lor. Un loc aparte îl ocupă *Suita a IV-a, Mozartiana* (1887), unde Ceaikovski preia trei piese pentru pian și una corală de Mozart, pe care le reface orchestral adâncindu-le reliefurile dramaturgice.

Dacă suitele sunt mai rar cântate, în schimb *Serenada pentru orchestră de coarde* (1880) se bucură de un succes continuu, căci îmbină în construcția ei tablouri de gen expozitive cu momente de dezvoltări simfonice, iar poezia muzicii lirice cu dramatismul efervescent al dezvoltărilor. Deosebit de impresionantă este introducerea lentă, care se va reauzi și în final. Intitulată chiar piesă în formă de sonatină, prima parte respectă în proporții reduse planul formei sonată, realizând și un contrast tematic evocator, fără a-i da dimensiuni tragice. Părțile mediene sunt o elegie și un vals, farmecul constând

în lirismul autentic, generat de melodiile lor. Finalul, intitulat *Temă rusă*, este construit pe citarea unui cântec de joc, supus unei încercări de dezvoltare. Drept culminație reapare, maiestuos, introducerea gravă, care încheie lucrarea.

Ceaikovski concepe concertul instrumental ca o piesă simfonică, fără a știrbi virtuțile solistice și elementele tehnice pe care le oferă instrumentului solist. Concertele sale sunt veritabile simfonii și, totodată, demonstrații de virtuozitate, nu numai de tehnică instrumentală sau de cizelare a sonorităților, ci și de construirea unor imagini expresive. Îmbinând tehnica dezvoltărilor simfonice cu dialogul concertant între solist și orchestră, Ceaikovski realizează monumentale lucrări concertante. Doar în *Variațiunile pe o temă rococo pentru violoncel și orchestră*, solistul este considerat ca un personaj asupra căruia se concentrează tot interesul, în timp ce orchestra rămâne discret pe planul acompaniamentului. Încântătoarea sa temă nu este nicidecum rococo, ci un cântec cu rezonanțe ruse având simplitatea și eleganța rococo-ului.

Pentru vioară a scris un singur *Concert în Re major* (1878, dedicat violonistului A. Brodsky), bogat în linii melodice de caldă expresivitate și pasaje sclipitoare. Teme de un dinamism pregnant și mare cantabilitate sunt amplu dezvoltate în prima parte, ideea principală de mare lirism din mișcarea secundă este în stilul cântecului italian, iar finalul avântat aduce teme cu caracter popular rus. Deși concertul conține momente de încrâncenare dramatică în pasaje simfonice, deși finalul conturează imagini ale vieții populare cu izbucniri entuziaste de veselie, nota generală rămâne cea a confesiunii lirice. O confirmă temele principale ale primei părți, una liniștită, ca o depănare de amintiri cu unele tresăriri înfierbântate, cealaltă, un cânt îngândurat, ce se animă spre sfârșit cu episoade mai viguroase, evocând frământarea omului rus din acele timpuri de mare efervescență. Diversitatea facturii ritmico-melodice a temelor însuflețește dialogul strălucitor dintre solist și orchestră, valorificând toate posibilitățile de expresie și de bravură ale viorii.

Primul *Concert pentru pian și orchestră în si bemol minor* (1875) este lucrarea cu care posteritatea slăvește neîntrerupt pe autorul ei, așezându-l printre romanticii preferați. Lucrare de mari dimensiuni, se abate de la planul clasic al genului, căci renunță la dubla expoziție și lăasă expoziția temelor principale pianului, după o concisă și viguroasă introducere. Stilizarea unor teme populare de sorginte ucraineană în părțile extreme dă un colorit pitoresc și o inconfundabilă apartenență rusă. Farmecul concertului constă și în marea diversitate de expresie a părților componente, în melodia de profund lirism, în originale prelucrări tematice, în logica înlănțuirii ideilor muzicale și amploarea tratării simfonice. Celelalte două *Concerte pentru pian și orchestră*, scrise cu aceeași măiestrie, nu l-au egalat pe primul.

Actualitatea muzicii lui Ceaikovski, în sensul rezonanței puternice pe care o produce în sufletul ascultătorilor de astăzi, se explică mai întâi printr-o mare sinceritate. Omul acesta, care credea atât de mult în capacitatea de comunicare a muzicii încât socotea programatismul ca o dimensiune necesară, creatorul frământat de o viață interioară intensă, nu a putut concepe să scrie o muzică

lipsită de un substrat emoțional autentic. Clasicitatea spiritului constructiv și romantismul său ardent asigură muzicii sale o vitalitate de nezdruncinat, iar paleta timbrală, fără exagerări coloristice, deschide drumul acestei muzici către toate categoriile de ascultători. La fel de valoroasă este și melodia sa, permanent accesibilă, puternic susținută de armonii la fel de sugestive.

Fiind cel mai reprezentativ creator al școlii naționale ruse din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Ceaikovski a dat prototipurile celor mai importante genuri instrumentale în cultura muzicală rusă: simfonie, suită, concert, poem simfonic, balet, care aduc o viguroasă dramaturgie, revitalizându-le pe plan european. Realizând o sinteză între lapidara dramaturgie beethoveniană, pateticul lirism romantic și realismul viguros al muzicii afirmate de școlile naționale, el a durat opere de anvergură, care se alătură celor mai prestigioase creații ale patrimoniului universal.



Cesar Franck

Prezența lui Wagner în cultura muzicală europeană a suscitât, printre multe alte atitudini și luări de poziții, două contraste esențiale. Primul este cel dintre spiritul wagnerian și cel verdian, reprezentând, respectiv, opera simfonică și cea melodică. Greu de precizat care dintre aceste două tipuri de operă deține primatul peste veacuri. Pe de altă parte, prezența lui Wagner ilustrează și antinomia dintre muzica dramatică și cea simfonică și de cameră, ambele pure. Wagner confiscase simfonia și o înglobase în operă. Berlioz aducea ca temei al desfășurării simfoniilor leitmotive pe care le dezvoltă precum în operă, urmărind desfășurarea dramaturgică. Era greu ca după Berlioz sau Liszt să scrii muzică simfonică eliberată de tirania leitmotivului. Concepția simfoniei ca lucrare de proporții, ca expresie generalizantă a unei problematice fără fabulații sau amănunte particularizante, era greu de realizat atât timp cât opera leitmotivică wagneriană și poemele simfonice, cu programatismul manifest, captau interesul ascultătorilor.

Ca oricare alt fenomen din istoria muzicii ajuns la paroxism, opera wagneriană a stârnit reacții multiple, printre care aceea de a se scoate din umbră genul simfoniei și, odată cu el, muzica de cameră. Era o reacție de tip neoclasic, fără ca aceasta să însemne părăsirea limbajului muzical beethovenian. Dacă Brahms a luat, voit sau nevoit, poziție împotriva wagnerismului, scriind patru simfonii de o mare feroare romantică în conținut, dar cu destulă reținere în construcție și limbaj, alți doi compozitori vor contribui la readucerea în prim plan a simfonismului în viața muzicală. Este drept că ei au întâmpinat unele obstrucții, ce mergeau până la negarea lor ca muzicieni.

Unul este Anton Bruckner, care, tăcut și cufundat în meditația religioasă la mănăstirea Sf. Florian, va purcede la compunerea de simfonii. În pofida lungimilor mult discutate, ele se vor impune până la urmă ca modele de simfonii renăscute, după criza provocată de Wagner. Al doilea este *Cesar Franck* (1822-1890), mult discutatul simfonist francez, căruia i se puneau sub semnul de întrebare originea, formația și concepția sa simfonică. Cu toate acestea, el se înscrie în istoria muzicii printre restauratorii simfonismului și ai muzicii desprinse de oricare altă sferă artistică.

Mult discutată a fost apartenența etnică a lui Franck. Născut la Liege, nu avea nici o legătură cu etnia valonă, iar numele său patronimic indică originea

germană, deși avea și strămoși olandezi. În tot cazul, el nu a avut conștiința unui valon, căci familia sa, mutându-se la Paris, s-a naturalizat și s-a asimilat culturii noii sale patrii în așa măsură încât se simțea francez. I-au recunoscut această calitate cei cu care acționa intens pentru “renașterea muzicii galicane”. Tatăl său l-a voit “un nou Mozart”, silindu-l pe copilul Cesar de șapte ani să studieze pianul peste măsură pentru a deveni un virtuoz precoc. În mediul valon domina arta germană, care a pus pecetea pe formația sa, făcând din el un muzician serios, opus spiritului lejer, încă dominant în cercurile muzicale pariziene.

La Paris, studiază timp de un an cu Anton Reicha, iar în 1836, după moartea acestuia, se înscrie la Conservator, unde studiază pianul cu Zimmermann și compoziția cu Leborne. Nu s-a prezentat la concursul pentru Premiul Romei, având în vedere proiectele ambițioase ale tatălui său. Căsătorit în 1848 cu eleva sa, Eugenie Jaillet Desmousseaux, aceasta l-a determinat să scrie opere, genul la modă în Paris și considerat aducător de venituri și succese. A scris mai întâi oratoriul *Ruth* (1846) și operele comice *Valetul fermei* (1852), *Hulda* (1885) și *Giselle*, care nu s-au impus în repertoriul dramatic.

Om modest, care nu căuta notorietatea cu orice preț, a dus o viață simplă de profesor de pian și organist la diferite biserici, până când s-a stabilit, în anul 1858, la biserica Sf. Clotilda. Aici își câștigă reputația de mare organist, reînviind vechea artă a improvizației. Din anul 1871 este unul dintre membrii fondatori ai “Societății Naționale de Muzică”, iar după un an ocupă catedra de orgă de la “Conservatorul național”, unde se preocupă mai ales de compozițiile elevilor săi. Generos, bun, atent cu elevii săi, el și-a creat faima unui pedagog cu vederi largi, ceea ce a atras disprețul academiștilor vremii.

Atmosfera creată la clasa sa era aceea a unui respect pentru înalta muzică, a atașamentului pentru muzica vie și sinceră. Aceasta era propovăduită de un adevărat sacerdot, drept care elevii săi, supranumiți “la bande de Franck”, aveau un cult pentru “pater seraphicus”. Printre elevi s-a numărat d’Indy, devenit compozitor, șef de școală și pedagog, care a perpetuat tradiția marelui respect pentru Franck până într-atât, încât îl situa pe Franck alături de Wagner, în marea genealogie a istoriei muzicii: Bach, Beethoven, Wagner.

Franck a scris cele mai bune lucrări ale sale în ultimii ani ai vieții (1872-1890). Seria compozițiilor le-a deschis cu *Trio-urile pentru pian și coarde*, în care a pus deja jaloanele construcției formelor. El consacră principiul ciclic, ale cărui aplicații le găsim începând cu Beethoven și continuând cu Schumann și Liszt. În cele mai realizate lucrări ale sale de tip sonato-simfonic, temele tuturor părților se înrudesesc între ele, fiind izvorâte din celule tematice generatoare. În acest mod, expresia temelor contribuie la unitatea de atmosferă. Apoi, unitatea de structură se realizează prin circulația temelor dintr-o parte într-alta. În afară de înrudirea tematică și de circulația temelor, Franck propovăduia revenirea lor în final, ca în simfonia, cvartetul și sonata sa.

În privința limbajului, el evită formule muzicale extrem de ascuțite sau de capricioase, lăsând ca expresia dramaturgică să rezulte din confruntarea

diferitelor elemente în cadrul unui limbaj proporționat și fără excese. Acest lucru îl desemnează ca un neoclasic. Ritmul său este mai totdeauna lin, face excepție doar Scherzo-ul din *Cvartet* sau vâltoarea recitativului-fantezie din *Sonată*. Melodica se realizează printr-o sintaxă ordonată, în care deslușim teme ce arcuiesc lin desfășurarea intervalică. Vitalitatea limbajului franckist constă, mai ales, în armonie, domeniu în care toate împlinirile romantice sunt valorificate. Astfel, succesiunile cromatice și enarmonice, modulațiile dese și, în general, acordurile alterate colorează și dinamizează mult muzica sa. Nu ignoră armoniile wagneriene, pe care le include în limbajul său muzical, potențându-le.

Tematismul riguros, care dă robustețe construcției, compensează reliefurile rotunjite ale melodicii, astfel că dinamismul armonic, la care se adaugă varietatea formulelor ritmice din sânul unui curs melodic, asigură vibrația puternică produsă de muzica sa în sufletul ascultătorilor. Timbrul este tributar orgii, atât prin succesiunea unor pachete timbrale diferite, cât și prin împletirea unor linii cu colorit variat. Un alt element, care contribuie la dinamismul muzicii sale, este polifonia, circulația și confruntarea temelor, ca și pasajele îndelungi de suprapunere a unor linii melodice diferite. Ele dau un freamăt aparte muzicii sale, ușurând recunoașterea temelor de bază.

Franck a fost un compozitor dominat de spiritul religios. Limbajul său este marcat de sonoritatea orgii, chiar dacă multe dintre creațiile sale aduc cu gândirea unui om evlavios, care oferă muzica sa divinității, cum ar fi pagini din *Cvartet*, *Cvintet*, *Simfonie* sau interludiile simfonice din *Redemption - Mântuirea* (1872). Totodată, pagini întregi din *Sonată*, Andantele din *Cvartet*, fragmente din partea mediană a *Simfoniei* și momente simfonice din poemul *Psyche* ni-l definesc ca pe un creator al unor lucrări nemuritoare, în care iubirea spiritualizată este redată cu o sinceritate convingătoare.

În domeniul operei, Franck a creat mai mult sub impulsul soției sale, care îl voia autor celebru și cu venituri mari, muzica dramatică fiind genul preferat al vremii. El scrie *Hulda*, *Giselle*, *Valetul fermei*, dovedindu-se a fi un dramaturg atent la procesele sufletului, dar limitat în ceea ce privește meșteșugul dramaturgiei scenice. Mai izbutit este oratoriul *Ruth* (1845), care nu cere acțiune și mișcare scenică. Tot în domeniul oratoriului scrie *Mântuirea*, din care posteritatea a selectat un poem simfonic cu același titlu, care se cântă ca interludiu. Deși scurt, poemul, construit în două secțiuni, debutează cu o sugestivă evocare a trăirii în păcat, urmat de un final solemn, grandios și, totodată, purificator.

Franck scrie și poeme simfonice izolate, dovedindu-se un compozitor căruia muzica descriptivă îi servește în evocarea aspectelor faptice exterioare, pentru a sublinia, mai adânc, sensurile esențiale ale poemului. Astfel, poemul *Eolidele* (1876, după Leconte de l'Isle), evocă peisajul antic grec, cu vânturile și furtunile ce răvășesc atât natura, cât și sufletul omului, cadru în care sugerează apoi iubirea salvatoare. În poemul *Djinii* pentru pian și orchestră apelează la textul lui V. Hugo, care vorbește despre năvala unor păsări fantastice și de spaima pe care o produc oamenilor.

Poemul simfonic *Vânătorul blestemat* (1882) are la bază o veche legendă germană, transpusă într-o baladă de Bürger. Un ritm ostinat, repetat până la exasperare, sugerează goana sălbatică a unui vânător, blestemat să nu găsească niciodată prada și liniștea sa. În poemul *Psyche* (1888, alcătuit din șase părți, dintre care trei cu coruri) narează, după modelul lui Berlioz, legenda despre răpirea frumoasei Psyche de către Eros, fiul zeiței Venus, prilej pentru Franck de a crea o muzică îmbietoare cu un cromatism seducător, dar reținut. Încântătoare sunt evocările splendorilor florale ale grădinilor lui Eros.

Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră (1885) sunt fructul îndelungei sale activități de organist-improvizator, căci piesa, un adevărat concert pentru pian și orchestră, are părțile tradiționale structurate pe variațiunile a două teme principale: un element tematic cu ritm incisiv, expus de orchestră, și altul care sugerează liniște și speranță de solist. Variațiunile sunt grupate în trei secțiuni, care, prin mișcarea și ordinea lor, amintesc de cele trei părți clasice ale concertului. Nu ne așteptăm la variațiuni de mare virtuozitate sau de o complexă dramaturgie, pentru că ele, servind ca teme constitutive ale părților, trebuiau să rămână strâns legate de sensurile necesare construcției și profilului cerut de eșafodajul arhitectonic. În schimb, ele sunt atât de elocvente încât ușor se poate acorda acestor variațiuni un suport extra-muzical programatic.

La fel de elocvente sunt lucrările sale sonato-simfonice: *Simfonia în re minor* (1888), *Sonata pentru vioară și pian în La major* (1886), *Cvartetul de coarde* (1889) și *Cvintetul de coarde cu pian* (1879). Construite pe baza principiului ciclic, ele conțin teme de o mare plasticitate, astfel că, în pofida unor riguroase construcții, sunt foarte accesibile după câteva audiții. Aceasta nu-l împiedică pe Franck ca în structurile părților să procedeze la unele libertăți, motivate tocmai de revenirile temelor respective.

Până la Franck, compozitorii clădeau simfoniile dând fiecărei părți temele lor, de regulă fără legătură între ele. Beethoven și Schumann încercaseră o legătură între teme, dar Franck face sistem din acest procedeu. Ciclul *Simfoniei în re minor* se încheagă, astfel, într-o unitate organică. Tema introducerii, expresia unei chinuitoare întrebări, o regăsim în prima parte, unde ritmul și tempo-ul îi conferă un caracter hotărât. Cântecul cald din Allegretto, cu rezonanțe elegiace, este construit pe aceeași celulă, ce se integrează într-o liniștită melodie. Exultanta temă a finalului conține de mai multe ori celula, care este însă disimulată de fluctuația melodică.

Construită pe o celulă interogativă, în introducerea simfoniei Franck prezintă întrebarea cu privire la rostul existenței umane, această celulă fiind prezentă și în *Preludiile* lui Liszt. Alt motiv aduce o notă de candoare, de farmec, iar a doua temă, foarte lină ca ritm și liniștită ca melodie, va fi expusă viguros, afirmativ și cu sensuri festive, deși pe parcursul desfășurării ea este prezentă sub forma unei expresii îngândurate. În Allegretto (îmbină Andantele cu Scherzo-ul tradițional), tema lirică, elegiacă de la cornul englez alternează cu alta sprintară, conturată într-un freamăt continuu, mai pasionată, fără a depăși limitele tensionale, menținându-se tot în zona duioaselor aduceri aminte.

Finalul debutează cu o temă triumfală, care confirmă sfârșitul strălucitor al primei părți, la fel și a doua temă, mai scurtă și mai precis reliefată. Toate acestea indică sensurile optimiste și luminoase aduse de răspunsul la întrebarea neliniștită de la începutul simfoniei. În acest Final se aud elementele tematice din prima parte a simfoniei, transformate în expresii ardente și luminate.

În *Cvartetul de coarde în Re major*, scris în același an, există aceeași distribuire a temelor în toate cele patru părți. Introducerea lentă a primei părți este amplă și solemnă, vibrantă și de o rară expresivitate. Chiar dacă tema se modifică intervalic pentru a se realiza un cânt mai pasionat, ea nu-și pierde niciodată din măreția ei. Întrucât apare des, ea dă întregului *Cvartet* o prestanță ale cărui amănunte arhitectonice sunt deosebit de sugestive.

Ca și în *Simfonie*, prima parte se desfășoară pe o temă dinamică ce șerpuiește conspirativ, pentru ca în reluare să apară în toată strălucirea ei. Cea de a doua temă se dezlănțuie prin imprecățiile coardelor grave și apoi izbucnește în plenum cvartetului. Dar ambele teme apar ca elemente complementare ale temei introducerii lente, ce reapare în dezvoltare și repriză atât în formă fugată, cât și fragmentar. Sensul general al primei părți este dat tocmai de această relație între cele trei teme energice. În *Scherzo*, prima temă pare a fi din zona feeric-fantastică de tip Mendelssohn, creând momente fulgurante de bună dispoziție. În contrast, tema a doua, cu motive ritmice scurte, amplifică expresia tabloului feeric cu imagini mai neliniștite, dar fără a umbri cu totul atmosfera generală a *Scherzo*-ului. Și în cursul acestei părți reapare tema de bază a cvartetului.

Melodia caldă a Andantelui se desfășoară liniștit, nu fără combustie interioară, contribuind la încântarea pe care o revarsă frumusețea și echilibrul întregului edificiu sonor în inima și mintea ascultătorului. Temporar, tema principală a ultimei părți aduce o notă mai gravă. Așa cum în *Simfonia a IX-a*, Beethoven reamintește temele părților anterioare, tot astfel le readuce Franck, despărțindu-le prin incisiva și dinamica temă inițială. Temele constitutive tradiționale se deslușesc mai greu, căci ele se înrudesesc cu cele din părțile anterioare, rolul lor fiind doar de a întregi profilul expresiv. Finalul încununează cele trei părți anterioare, consolidând întregul edificiu prin revenirea mereu explicită a temelor cardinale și prin menținerea atmosferei luminoase și festive.

După ce în tinerețe Franck dăduse acele *Duete pentru vioară și pian*, în care melodica nu depășește temperatura emoțională a unui romantism discret, el scrie cele trei *Trio-uri*. Primul *Trio în Fa diez major* pornește de la o temă gravă, ce constituie "Grundmotivul" tuturor părților. Ea are o expresie sobră, încălzită de un patetism grav, lăsând totuși ideile muzicale să se deseneze în registre afective mai luminate. Prezența în toate părțile a Grundmotivului dă o notă de gravitate și de mister acestui trio, al cărui conținut emoțional este totuși luminos și patetic. Al doilea și al treilea *Trio* rămân în aceeași zonă a creației franckiste, aducând doar un plus de patetism și o poezie mai luminată.

În cel de al patrulea *Trio* îl prevedem pe autorul magistralei *Sonate pentru*

vioară și pian în La major, una din lucrările violonistice devenită celebră, datorită patosului vibrant al unei muzici construită cu rigoare pe niște celule generatoare. Înseși celulele cuprind, în germene, sensurile acestei sonate, fie o impetuoasă și dinamică clamare, fie un cânt al bucuriei vizionare. Pendularea între năzuința aprinsă și încântătoarea speranță din prima parte, tumultul revoltei și expresia heraldică a împlinirilor din partea doua fac loc apoi în partea a treia unui dureros recitativ. Franck încheie sonata cu o melodie a împăcării sufletești și a bucuriei, ce constituie refrenul unui rondo, ale cărui episoade readuc temele părților anterioare.

Cvintetul cu pian, cu o dramaturgie mai bogată datorită împletirii pianului cu țesătura cvartetului, este după Robert Jardillier “un contrast puternic între amenințarea unei puteri distrugătoare și resemnarea calmă a omului zdrobit”.

În cele două grandioase poeme pentru pian, *Preludiu, coral și fugă* (1884) și *Preludiu, arie și final* (1887), Franck reînvie arta polifonică bachiană și principiul variațional beethovenian într-o amplă țesătură romantică. Totodată, în crearea imaginilor se servește de resursele specifice pianului, la care se adaugă procedeele și monumentalitatea orgii, dar și vaporeazele învăluiri ale harpei.

În hățișul curenților și al personalităților contradictorii de la sfârșitul de veac, Franck apare ca un creator care știe să facă o valoroasă sinteză a tendințelor manifestate în istoria muzicii de la Beethoven la Wagner. Patosul wagnerian, liniștea serafică și poezia vieții se regăsesc în toate lucrările acestui principal promotor al școlii naționale franceze. Raționalismul francez tradițional se conjugă cu meditația religioasă și cu ardoarea sufletului romantic, note ce se pot desluși în “*Ars gallica*”, artă pe care au proclamat-o după anul 1871 ca ideal muzicienii francezi.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Franța trăiește transformări sociale și statale care schimbă modul de viață al poporului, dar care nu par a se reflecta în evoluția stilistică a culturii muzicale. Doar influențele diverse ale altor culturi muzicale, care se încrucișează în câmpul activității cotidiene, aduc reacții ce vor determina anumite transformări stilistice.

Anul 1871, an în care în Franța muncitorii încearcă să-și asume puterea, este și anul catastrofei naționale franceze, când Wilhelm al II-lea proclamă Imperiul german la Versailles. Franța se trezește după o sută de ani de răsturnări și frământări sociale: Revoluția și prima republică în 1789-1792, Imperiul lui Napoleon - 1804, Restaurația - 1815, monarhia din iulie - 1830, a doua republică - 1848, al doilea Imperiu - 1852, Comuna din Paris - 1871 și a treia republică.

Față de amenințarea Imperiului prusac, patriotismul francez se remarcă printr-o renaștere muzicală. Dacă pe plan politic, militarismul german îngrijora pe francezi și genera o creștere a spiritului de rezistență națională, pe plan muzical copleșitoarea influență wagneriană amenința cultura muzicală franceză. "Societatea Națională de Muzică" va propaga arta franceză și o va impune în Europa, tinzând la un moment dat, împreună cu simfoniștii ruși, să răstoarne hegemonia simfonismului german.

Este epoca în care romantismul își trăia ultimele afirmări prin prezența lui V. Hugo (care se stinge în 1881) și prin ultimele ecouri ale creațiilor dramatice-mamut ale lui Berlioz, cu care dorea să dea o replică dramelor wagneriene. Naturalismul, reprezentat de Zola, simbolismul lui Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, ca și impresionismul pictorilor francezi Monet, Manet, Degas, Renoir, au impulsionat creația muzicală franceză. Aceasta își căuta din nou drumul și identitatea, după stingerea "grand-operei" lui Meyerbeer, care crease o muzică retorică. Parisul rămânea acum robul succeselor operetei lui *Jacques Offenbach* sau a francezilor *Edmond Audran*, *Charles Lecocq*, *Robert Planquette*. În ceea ce privește muzica simfonică sau de cameră, aceste genuri intraseră în penumbră.

Transformarea societății franceze, care va conduce la cunoscuta *belle époque*, se va reflecta în cultura muzicală, pe de o parte, prin proliferarea genurilor de divertisment, iar, pe de altă parte, prin reacția muzicienilor, materializată în revirimentul simfoniei, muzicii instrumentale și al liedului. Aceste genuri vor înflori în așa măsură încât muzicianul francez Norbert Dufourcq eticheta acest sfârșit de secol drept a "patra epocă de aur" a muzicii franceze, după școala medievală de la Paris din secolele XII-XIII, după

Renașterea franceză, cu Janequin, Lejeune, Josquin des Prés, și epoca Barocului, cu Lully, Couperin și Rameau.

Marile polemici, duse în jurul problemei operei în secolul al XVIII-lea, se stinseseră treptat, în timp ce genurile dramatice delimitate clar începuseră să se confunde. La sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui următor, *tragedia lirică*, cu tot revirimentul ce i-l adusese Gluck, tindea tot mai mult să abordeze o tematică mai realistă. În cele din urmă, se confundă cu opera comică, ale cărei teme cotidiene sunt treptat înlocuite cu teme din problematica socială. Astfel că, la un moment dat, aceste genuri se contopesc dând naștere *grand-operei*. Deși temele sunt realiste, *grand-opera* păstrează caracterul spectaculos, ca rămășită a tradiționalei tragedii lirice. Ca tematică, ea se axează pe subiecte revoluționare, pe care le redă cu tot arsenalul de succes al tragediei lirice: arii, coruri, divertismente de balet și montări fastuoase.

Prima operă de acest gen a fost *Vestala* (1807) de *Gasparo Spontini* (1774-1851), care marchează și apariția temelor revoluționare în genul operei. Îl continuă *Daniel Francois Auber* (1782-1871) cu *Muta din Portici*, *Meyerbeer* cu *Hughenoții*, *Rossini* cu *Wilhelm Tell*, teme ce asigură vitalitatea dramaturgiei, în pofida tuturor artificilor menite să satisfacă divertismentul publicului parizian din timpul monarhiei din iulie. Genul *grand-operei* a fost alimentat de lucrările compozitorilor străini, care au dat muzicii lor toate condimentele frumuseții sonore cerute de melomanii francezi. Melodismul cursiv și plăcut, armoniile vibrante, efectele de virtuozație vocală și divertismentele de balet au asigurat succesul "operei-mari", în pofida realizării mai șubrede a dramaturgiei muzicale.

Berlioz a atacat genul în scrierile sale, dar, din păcate, operele create de acest mare simfonist n-au reușit să umbrească succesele "operei-mari". *Giacomo Meyerbeer* (1791-1864, pe numele lui adevărat Jakob Liebmänn Beer) a fost cel mai fecund autor al genului. Cu *Robert diavolul*, *Profetul*, *Africana*, acest gen a devenit preferatul aristocrației, ca și al micii burghezii. La fel, *Fromental Halévy* (1799-1862) s-a înscris în istoria genului cu opera *Ebreea*. Dramaturgia factice a "operei-mari" și efectele discutabile ale expresiei muzicale n-au putut salva acest gen de la dispariție.

Apetențele publicului parizian au fost satisfăcute de un alt nume străin, *Jacques Offenbach* (1819-1880), autor de operete de mare spectacol începând cu *Orfeu în infern*, *Frumoasa Elena*, *Viață pariziană*, *Marea ducesă de Gerolstein*, *Pericola* și terminând cu opera fantastică *Povestirile lui Hoffman* (1880). Având siguranța mînuirii mijloacelor de expresie dramatice, acest abil muzician a satirizat genul "grand-operei" în foarte plăcutele și expresivele sale operete. Atât "franch cancanul" din *Orfeu*, ca și "Barcarolla" din *Povestirile lui Hoffmann* sunt astăzi nu numai piese de antologie, ci și componente ale repertoriului muzicii de divertisment. În operetele sale se lasă uneori sedus de mijloacele de expresie ale operei, dând genului o mai mare amploare, fără a-i știrbi suplețea, ritmul și vivacitatea.

Contemporanii săi francezi, *Florimond Herve* (1825-1892), cu *M-zelle Nitouche*, *Charles Lecocq* (1832-1818) cu *Fata d-nei Angot*, *Robert Planquette*

(1848-1903) cu *Clopotele din Corneville*, **Edmond Audran** (1840-1901) cu *Mascota* au dat operetei fluentă, poezie reținută și gingașie. Ei au fost însă umbriți de dezvoltarea genului în țările germane, unde dinastia Strauss a creat imperiul operetei vieneze.

Făcând să dispară granițele formale dintre *grand opera* și opera comică, compozitorii naționali francezi au realizat opere al căror stil se afla între simfonismul wagnerian și frumusețea vocală italiană. Strălucitorul foc de artificii al “operei-mari” se va stinge atunci când creatorii francezi de muzică dramatică vor reveni la tradiția clasică a operei franceze. Începutul îl face **Charles Gounod** (1818-1892), care s-a preocupat de muzica dramatică religioasă și laică. Este ancorat în tradiția romantismului, datorită legăturilor cu Mendelssohn, Liszt și Wagner. Gounod scrie lucrări în care dramatismul tragic alternează cu comicul, acțiunea dramatică fiind presărată adesea cu momente lirice. Stilul său ponderat, melodismul limpede, orchestrația transparentă, varietatea ritmică denotă grija pentru armonia formei și pentru exprimarea cu fin discernământ a conținutului emoțional.

Gounod va marca, în anul 1859, cu opera *Faust*, reacția împotriva “operei-mari”, statornicind un nou gen al *operei lirice*, în care melodică este factorul principal în dramaturgie, cu un acompaniament mai diversificat și mai bogat. În ceea ce privește subiectele, el va oscila între cuprinzătorul poem *Faust*, drama shakespeariană *Romeo și Julieta*, povestea romantică din *Mireille* (1863) și diferite teme antice – *Sapho*, *Regina din Saba*.

Zugrăvește cu sinceritate caracterele personajelor printr-o muzică ferită de exagerări, cu preponderența melodiei și a unui limbaj armonic și orchestral elocvente. Folosește melodii de un lirism profund pentru caracterizarea personajelor, dar găsim și momente de viguros dramatism. Relevante pentru adâncimea dramaturgiei lui Gounod sunt “Balada Regelui din Thule”, Aria bijuteriilor, Aria lui Valentin și Serenada lui Mefisto din opera *Faust*, în care reușește admirabile portretizări ale personajelor principale. În această operă, datorită libretului, a pus accent mai mult pe drama sufletească a Margaretei.

Concomitent, mai vârstnicul **Ambroise Thomas** (1811-1896) a fost mulți ani directorul Conservatorului. Compozitor fidel tradiției academiste, fără ca acestea să-l împiedice a scrie pagini de un superb lirism, el a rămas înscris în noua mișcare a “operei lirice” cu subiecte de factură romantică. Din bogata listă a creațiilor sale, căzute în uitare, amintim că el a început cu opere comice și apoi și-a procurat libretele din marile figuri ale literaturii universale: Dante (*Francesca*), Shakespeare (*Hamlet*, *Visul unei nopți de vară*) Goethe (*Mignon*). Doar opera *Mignon*, ce păstrează structura tradițională, a rămas solid ancorată în repertoriu până în zilele noastre, datorită pitorescului muzical și analizei stărilor sufletești ale eroilor.

În acest climat al muzicii dramatice inspirată de literatura germană, **Georges Bizet** (1838-1875), după debutul său cu opereta *Doctorul minune* (1857), creează operele comice *Pescuitorii de perle* (1863), *Frumoasa fată din Perth* (1867) și *Djamileh* (1871), considerate comice nu datorită caracterului libretului, ci prin

faptul că sunt concepute în spiritul clasicei opere comice. Dacă în primele opere, influența lui Gounod este încă vădită, cu muzica de scenă pentru nuvela *Arleziانا* de A. Daudet, el frânge tradiția, aducând o muzică vie, cu câteva citate muzicale spaniole (un *passo doble* de Garcia).

Cu drama pasională *Carmen* (1875), cu subiect din viața oamenilor simpli, Bizet devine promotorul operei realiste. Exotismul, prezent în operele anterioare, este acum mai atenuat, fiindcă acțiunea se petrece într-o țară limitrofă Franței. Contestată la premieră, opera aceasta va cunoaște repede succes, răspândindu-se în toată Europa. Ernest Guiraud, profesor la Conservator și compozitor, va transforma părțile vorbite în recitative.

Personajele sunt admirabil portretizate, mai ales eroina principală, Carmen, căreia îi subliniază trăsăturile sufletești cu ajutorul unor melodii de dansuri spaniole (*Seguidilla*), dintre ele *Habanera* este un citat folcloric autentic. Bizet surprinde meandrele evoluției sufletești ale eroinei, reflectând puternic labilitatea afectivă a acesteia. Cu aceeași vigoare sunt conturate tranzițiile afective ale lui Don José, care ajunge din soldatul onest de la început asasinul iubitei sale. Doar ariile Micaelei sunt melodii liniștite, fără tensionări sonore. În general, toate personajele nuvelei lui P. Mérimée, precum și ambianța socială sunt înfățișate veridic. Muzica operei lui Bizet l-a subjugat și pe filosoful Nietzsche care, după ce adulase pe Wagner, și-a găsit în opera *Carmen* argumentele cele mai convingătoare pentru întruchiparea spiritului latin, opus celui oniric german.

După doi ani, în 1877, la Weimar, neobositul Liszt prezenta publicului în premieră absolută opera *Samson și Dalila* a compozitorului **Camille Saint-Saëns** (1835-1921), execuția desfășurându-se sub forma unui oratoriu. Acest prodigios compozitor, care a apelat în muzica sa la numeroase și foarte diverse izvoare de inspirație, a folosit un episod biblic, pe care l-a redat cu destulă vigoare și cu foarte multă poezie. Un argument în defavoarea operei *Samson și Dalila* este faptul că desfășurarea dramatică este foarte săracă, totul reducându-se la câteva personaje, ceea ce nu l-a împiedicat pe autor să realizeze valoroase pagini de portretizarea eroilor principali. Melodiile seducătoare, cu elemente orientale, armoniile sugestive, simplitatea desfășurărilor simfonice asigură receptarea acestei opere, în pofida unei ușoare monotonii cauzate de simplitatea libretului.

În 1883, **Leo Delibes** (1836-1891), care se afirmase deja cu două importante baletе, *Coppelia* (1870) și *Silvia* (1876), obține un mare succes cu opera *Lakmé* (1882). Opera prezintă o mare tensiune lirică, redând conflictul dintre castitate și datoria sacră, pe de o parte, și păcatul iubirii, pe de altă parte. Locul desfășurării acțiunii, India, dă prilej realizării unui colorit exotic convingător. Lirismul ardent, conflictele puternice permit autorului o muzică vie, la care se adaugă scilipitoarele efecte de coloratură.

În acest mozaic al operelor franceze de la sfârșitul veacului, **Jules Massenet** (1842-1912) este cel mai relevant autor în privința varietății în timp și în spațiu a subiectelor alese și a sentimentalismului vibrant, adesea sprijinit pe romanța de salon. Debussy îl considera un muzician tributar "evantaiurilor și al

frumoaselor sale ascultătoare". În operele sale apelează la drame și eroi din antichitate până în zilele sale, iar locul acțiunilor trece de pe un continent pe altul. Este impresionantă lista personajelor din operele sale: biblica *Herodiada*, antica *Sapho* (1897), romana *Fausta*, antica dansatoare din Alexandria *Thaïs* (1894), vestita regină egipteană *Cleopatra*, bizantina *Esclarmonda* (1889), eroina legendei medievale franceze *Griselidis* (1901) și eroii deveniți clasici: *Cid-ul* (1895) lui Corneille, *Don Quijote* (1910) de Cervantes, *Manon* (1884) după abatele Prevost, *Werther* (1892) după Goethe.

Noblețea melodiilor lui Massenet, cărora armoniile măiestrite le conferă reliefuri puternice, seduc ascultătorul, fermecat de frumusețea melodică și de o dramaturgie simfonică mereu dinamică. Unele dintre melodiile extrase din operele sale au devenit de antologie: Meditația din *Thaïs*, Aria scrisorii și Clar de lună din *Werther*, cunoscuta arie a eroinei din *Manon*.

Simfonistul **Édouard Lalo** (1823-1892), autor al baletului *Namuna* (1882), a scris și o unică operă cu vădite influențe wagneriene, *Regele Ys-ului* (1888), în a cărei uvertură citează o frază din *Lohengrin*. Ca și în Italia, naturalismul se afirmă și în domeniul operei cu romanul muzical *Louise* (1900) de **Gustave Charpentier** (1860-1936). Această concepție naturalistă o afirmă în creațiile sale **Alfred Bruneau**, care apelează la Emil Zola pentru librete.

Opera franceză va cunoaște un adevărat succes în anul 1902, când André Messager dirijează în premieră absolută opera *Pelléas și Mélisande* de Debussy. Ca și *Faust* și *Carmen*, succese certe din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, și opera lui Debussy a fost contestată la premieră, dar au fost învinse toate prejudecățile și *Pelléas* și-a asigurat definitiv locul de prestigiu în repertoriul liric.

Predominarea spectacolelor de operă a stârnit și o reacție în favoarea muzicii simfonice. În afara "Societății Naționale de Muzică", care își avea ca țel promovarea muzicii franceze, cu precădere a celei simfonice, sub lozinca "Ars gallica", s-au creat societăți de concerte menite să răspândească în viața muzicală genurile simfonice. Astfel au apărut "Concertele populare" ale lui Padeloup (1861), "Concertele Colonne" (1872) și "Concertele Lamoureux" (1881).

Existând orchestre necesare interpretării lucrărilor simfonice, compozitorii au fost îmbiați să scrie astfel de opere. În afară de creațiile simfonice ale lui Franck, în epocă s-au afirmat și alți compozitori ca Lalo, ale cărui concerte au rămas piese de bază ale repertoriului, contribuind la reînnoarea tradiției începută de Berlioz. Astfel, **Édouard Lalo** (1823-1892) și-a înscris numele în istorie, mai ales cu *Simfonia spaniolă pentru vioară și orchestră* (1873), un vast concert în cinci părți.

Recurgând la spiritul muzicii spaniole, în această lucrare el utilizează unele celule muzicale specifice, fără a cita din acest folclor. Lalo a construit cinci admirabile tablouri care, în afara seducției lor muzicale, atrag publicul prin strălucirea virtuozității violonistice și a imaginilor în care ardența *flamenco*-ului alternează cu pitorescul ritm al *habanerei* și *malaguenei*. Vioara se integrează perfect în desfășurarea muzical-simfonică, încât lucrarea s-ar putea considera

ca o simfonie cu vioară obligată. Ascultând *Simfonia spaniolă* interpretată de Pablo Sarasate, Ceaikovski afirma: "Concertul interpretat de Sarasate mi-a procurat cea mai mare plăcere. Este plină de prospețime, cu ritmuri pătrunzătoare și cu melodii minunat armonizate. Ea se aseamănă de aproape cu alte lucrări ale școlii franceze pe care le cunosc. Ca și Delibes și Bizet, Lalo evită cu grijă tot ceea ce este rutină, căutând forme noi de expresie."

Același succes a obținut și *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1876), în al cărui Andante un motiv medieval ostinat trimite la poezia unei serenade spaniole, iar finalul, la folclorul spaniol. În *Rapsodia norvegiană* și *Concertul rus pentru vioară și orchestră*, Lalo dorește să surprindă spiritul specific al muzicii aparținând altor popoare.

La rândul său, **Camille Saint-Saëns** (1835-1921) face și el apel la unele culturi muzicale străine, în special la cea spaniolă, în *Jota aragonează* și *Havanaise*, dar și exotica în *Suita algeriană* și *Africa*. El reușește să includă în limbajul simfonic elemente eterogene, care conferă un vibrant colorit emoțional lucrărilor sale. Contemporan atât cu marii romantici, ca Berlioz, Liszt, Wagner, cât și cu cei care au adus noi orientări în muzica europeană, ca Mahler, Strauss, Skriabin, Debussy, Schönberg, el și-a păstrat independența stilistică. Este un spirit neoclasic prin transparența armoniilor, logica structurilor, dar și un ardent romantic prin tensiunea emoțională și sinceritatea afectivă, care asigură tensiune expresiei sale muzicale.

Colindând lumea, cunoaște cele mai diferite și variate stiluri muzicale. Cu receptivitatea-i caracteristică, a asimilat multe idiomuri muzicale, care i-au îmbogățit limbajul muzical. Volubil fără a fi emfatic, vibrant fără clamări fastidioase, patetic fără exagerări, liric fără edulcorări, el și-a exteriorizat bogatul său univers sufletesc în toate genurile muzicale: operă, simfonie, muzică de cameră, lied și concert. Cunoscut și apreciat de Liszt, el îl va urma pe linia cultivării genului poemului simfonic. Și astăzi se bucură de prețuire poemele sale: *Vârtelnița Omfalei*, (1871), *Phaeton* (1873), *Dans macabru* (1875), *Tinerețea lui Hercule* (1877).

Dintre cele trei *Simfonii*, a III-a cu orgă, în care include secvența *Dies irae*, este scrisă în memoria lui Liszt. Ea are un loc stabil în repertorii, datorită construcțiilor sale clare, imaginilor luminoase și clocotului emoțional evident. Prezența orgii dă o notă de maiestate acestei lucrări, unde verva și fiorul afectiv se conjugă într-o construcție muzicală clasică și impunătoare.

Genul concertului este adecvat exprimării personalității sale, realizând un echilibru între spiritul ordonat clasic, tradițional francez, și vârtoarea romantică a secolului al XIX-lea. În concertele sale, deloc abstracte sau căutate, folosește variate procedee, de la decorativele pasaje de virtuositate până la simfonizări profunde. El preia creator atât tradiția concertului romantic, cu melodii ardente și luxuriante pasaje de tehnică strălucitoare, cât și cea a concertului de clasică dramaturgie beethoveniană, reeditat de Brahms, veghind ca claritatea franceză să fie prezentă.

Pentru soliști, al treilea *Concert în si minor pentru vioară și orchestră* (1880), al

doilea *Concert în sol minor pentru pian* (1868, din cele cinci concerte) și *Concertul în la minor pentru violoncel și orchestră* (1872) sunt lucrări scrise în tipar tradițional și prețuite de soliști, întrucât o muzică mereu vibrantă, fără episoade de pură virtuozitate, asigură succesul interpreților. În *Concertul de violoncel și orchestră* folosește principiul ciclic, tema de un patetism reținut al primei părți revenind în final. În partea doua aduce melodia unui gingaș menuet, ce amintește de stilul galant din secolul al XVIII-lea.

Emul al lui Franck, **Ernest Chausson** (1855-1899), în afara unor mari reușite în domeniul melodiei, s-a afirmat și cu creații simfonice: un *Concert pentru pian, vioară și cvartet de coarde*, poemul simfonic *Viviane* (1882), *Simfonia în Si bemol major* (1890). Ca toate lucrările sale simfonice, *Simfonia* oglindește influențe franckiste și wagneriene, pe care Chausson le-a asimilat. Din nefericire, a dispărut prea devreme pentru a realiza o sinteză într-un stil propriu. Ordonare construcțiilor și temperatura emoțională a simfoniei sunt calități certe ale acestei lucrări, pe care posteritatea a menținut-o în repertorii printre simfoniile echilibrate și convingătoare.

Numele lui apare pe afiș mai ales cu *Poemul pentru vioară și orchestră* (1896), dedicat renumitului violonist belgian Eugene Isaye. Conceptul poetic se realizează prin prezența fluxului narativ al violinei soliste, dramatizat de acompaniamentul simfonic, mereu dinamic, în care se dezvoltă cele două teme ale poemului. Are o formă concertantă liberă și caracter ciclic, fiind reluată tema principală și alte motive, de fiecare dată cu altă semnificație. Pornește de la expresia visărilor, trece prin pasaje modulatorii mereu în mișcare, folosind țesături polifonice înglobate în armonia timbrurilor violonistice. În pofida absenței unui concept poetic declarat, Chausson dă acestui poem cu episoade narrative o fervoare neobișnuită, ce exultă o trăire ardentă și irizații de vis.

Cel mai însemnat și fidel emul al lui Franck este **Vincent d'Indy** (1851-1931), care l-a considerat pe profesorul său unul din marii piloni ai dezvoltării istoriei muzicii. El așeza pe Franck alături de Wagner, cu contribuții egale în linia marilor creatori ai istoriei: Bach, Beethoven, Wagner. Pe plan teoretic, d'Indy proclamă reînvierea purității spiritului francez, în schimb, creația sa prezintă influențe wagneriene.

Împreună cu Charles Bordes și Alexander Guilmant, d'Indy a creat în 1896 "Schola Cantorum" pentru a redresa viața muzicală franceză, viciată de străini și îndreptată spre genul liric facil. "Schola" continua estetica muzicală franckistă, având ca scop cultivarea genului simfonic și cameral, dar propulsa și un limbaj muzical sincer, legat strâns de folclor, și cu păstrarea vechilor tradiții, mergând până la modalul medieval.

Dacă o parte din compozitorii francezi s-au raliat, mai mult sau mai puțin, la limbajul și stilul veacului al XIX-lea, cel care va însemna un început de afirmare militantă a tezei "Ars gallica" este d'Indy, personalitate extrem de complexă, teoretician dăruit acțiunii de restituire a unor procedee ale trecutului, fără ca acestea să-l împiedice a recepta influența wagneriană, dominantă în Europa. Cunoscut mai ales prin tezele sale enunțate la cursurile

“Scholei”, d’Indy apare ca un tradiționalist convins, deși în practică este receptiv față de wagnerism și folclorism, căutând să nu pară exclusiv franckist.

Apreciat șef de orchestră, practica dirijorală i-a deschis multe dintre frumusețile muzicale, față de care teoreticianul d’Indy ar fi rămas opac. În domeniul muzicii dramatice se afirmă cu drama religioasă *Legenda Sf. Cristoph* și cu operele *Străinul* și *Fervaal*, ale căror librete, inspirate din vechi legende celtice, se apropie fie de *Olandezul zburător*, fie de *Parsifal*, dezbătând teme ce oscilează între iubirea trupească și cea cerească sau între puritatea dragostei și datorie. În ciuda libretelor alambicate, muzica conține pagini simfonice de o mare transparență și de o reală frumusețe. Cu legenda dramatică *Cântecul clopotului* obține, în 1885, premiul orașului Paris.

În muzica simfonică, romanticul d’Indy abordează legenda în *Variațiuni simfonice Iștar* sau folclorul în *Fantezia pe teme populare franceze pentru oboi și orchestră*. În trilogia simfonică *Wallenstein* (1885), el redă episoade istorice din tragedia lui Schiller, în *Simfonia cevenolă pe un cântec de munte* cu pian obligat (1886), peisajul montan cu reverberații legendare, iar schițele simfonice *O zi de vară pe munte* și *Poemul mării* constituie un pitoresc diptic mediteranean.

În mod firesc, muzica de cameră se circumscrie concepției franckiste, fără ca aceasta să-l transforme într-un simplu epigon. Un echilibru între logica și transparența clasică și melopeea de o vădită vibrație emoțională caracterizează construcțiile limpezi din cele două *Sonate pentru vioară și pian*, *Sonata pentru violoncel și pian*, *Sonata pentru pian*, trei *Trio-uri*, două *Cvartete de coarde*, *Cvartetul de coarde cu pian*, *Cvintetul de coarde*, *Cvintetul de coarde cu pian*, în care folosește sistemul ciclic franckist.

În prima jumătate a veacului al XX-lea, cei mai de seamă muzicieni români au fost elevi ai “Scholei Cantorum”, așa încât principiile lui d’Indy au făcut școală în România interbelică. Dimitrie Cuclin, în cea mai bună tradiție d’indystă, îl așază pe maestrul său ca urmaș al marilor promotori ai istoriei, continuând seria ilustrelor figuri: Bach, Beethoven, Wagner, Franck.

La sfârșitul veacului trecut, înnoirile lui Debussy au mulți precursori, pe Chopin, Liszt, Musorgski, Lalo, Chabrier (autorul pitoreștei miniaturi *Espana*), Chausson și, mai ales pe **Gabriel Fauré** (1845-1924). El se afirmă în viața muzicală a Parisului în anul 1896, când la Conservatorul Național este numit profesor de armonie în locul lui J. Massenet. Acesta demisionase, vexat fiind că nu i s-a încredințat pe viață direcția instituției în urma morții lui A. Thomas. Noul director, Theodor Dubois, a rămas până în 1905, când în fruntea Conservatorului a fost desemnat G. Fauré (până în 1920). Subestimat de contemporani, deoarece se formase la “Școala Niedermeyer” (1853-1862), unde a studiat pianul cu Saint-Saëns, Fauré s-a impus ca un muzician deschis noului și înclinat să cultive la elevii săi, Enescu, Ravel, Schimtt, R. Ducasse, Alfredo Casella, Nadia Boulanger, Ch. Koechlin, Emile Vuillermoz, tot ceea ce era specific fiecăruia.

La “Școala Niedermeyer” se cultiva tradiția clasică, mai ales muzica religioasă, și se formau valoroși instrumentiști. După absolvirea acestei școli,

neavând alte resurse, Fauré a fost angajat organist la Rennes, după care a ocupat la Paris același post la diferite biserici, până când devine organist la Sf. Madeleine (1896). În această perioadă se dedică și compoziției, timp în care apare și ca pianist în diferite saloane, ca cel al renumitei cântărețe Pauline Viardot.

În vestita “școală Niedermeyer”, pe lângă stilul sobru al muzicii de orgă, cunoaște diferite făgașuri stilistice ale romanticilor: Chopin, Schumann, Mendelssohn. Contactul cu Wagner, atât de potrivnic firii sale, n-a lăsat urme, ci l-a întărit în poziția adoptată, făcându-l să evite tot ceea ce era exterior, tot ceea ce însemna emfază sau grandilocvență în expresie. Modest și delicat, compune muzică de intimitate, cu linii melodice elegante și delicate, hărăzită salonului și artei de divertisment. Continuator al lui Gounod, tânărul scrie celebra *Berceuse* și cântecul *După un vis* (transcris pentru violoncel).

La maturitate adâncește expresiile, creându-și un stil propriu, mai conturat și cu imagini mai diverse și mai complexe. Ultima perioadă de seninătate (1909-1924) a imprimat lucrărilor sale un spirit olimpic, dublat de un rafinament elevat. Muzica meditației oscilează între resemnarea dureroasă și exaltarea unor scipiri juvenile, regăsite în anii în care crunta boală a surzeniei îi va chinui zilele.

Scrie creații instrumentale de amploare: două *Sonate pentru vioară și pian* (1876, 1917), două *Sonate pentru violoncel și pian* (1918, 1922), un *Trio*, un *Cvartet de coarde*, două *Cvartete de coarde cu pian* (1879, 1886), două *Cvintete de coarde cu pian*. Compune numeroase lieduri, grupate sau nu în cicluri ca: *Cântecul bun*, *Cântecul Evei*, *Veneția*, *Miraje*, *Grădini închise*, *Orizont himeric* și multă muzică pentru pian. Pe versurile lui Verlaine, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle sau Baudelaire, melodiile sale ne dezvăluie lirismul discret prin integrarea recitativului liric într-o țesătură instrumentală mereu nouă.

În pofida unui ambitus restrâns, tematica de largă respirație dă lucrărilor de muzică de cameră o poezie reținută, dar capabilă de reverberații sigure în sufletul ascultătorului. Oscilând între o tehnică sigură, ce amintește de clasicizanta tradiție de la Niedermeyer, și pendularea între evaziv și clar definit, muzica de cameră plutește într-o lume a imaginilor care țin atât de vis, cât și de realul cotidian.

Înflăcărata sa *Sonată pentru vioară și pian în La major* (1876), când melancolică, când cețoasă, are o structură limpede cu clasicele contraste; primul *Cvartet de coarde cu pian* prezintă o melodică fluidă cu antrenantă ritmică și fluctuație armonică, toate în limitele unei prudențe puțin obișnuite la tineri. În schimb, *Trio*-ul și ultimele creații camerale vădesc economia mijloacelor de exprimare a unui compozitor care cântărea cu grijă orice impuls interior, oscilând între evocarea paseistă romantică și mărturisirea simplă a unor trăiri ingenuie.

În creația pianistică, cultivată de-a lungul anilor de la *Romanțe fără cuvinte*, *Nocturne*, *Impromptus*-uri, *Barcarole*, *Teme cu variațiuni*, *Preludii la Valsuri-capricii*, ni se revelă ca un inspirat melodist și abil armonizator, dar clasic în structurile sale.

Mai puțin a fost atras de muzica simfonică, scriind *Balada* (1880) și *Fantezia pentru pian și orchestră* (1918), *Masques și bergamasques* (1920), și muzică de scenă pentru *Caligula* de Al. Dumas, *Shylock* de Shakespeare, *Pelléas și Mélisande* de Maettherlinck, operele lirice *Prometeu* și *Penelopa* (1913, după *Odiseea* lui Homer), un poem liric în trei părți, cu valoroase pagini simfonice. Lucrările dramatice aduc inovări armonice și evadări tonale, prefigurând politonalismul veacului al XX-lea.

Ca toți compozitorii notorii, talentul său literar și l-a exersat în numeroase cronici și articole, publicate în *Le Figaro* (între anii 1903-1921), adunate, în anul 1930, în volumul *Opinii muzicale*. Maestru al melodiei franceze – echivalent galic al liedului german –, poet al miniaturilor pianistice, senin și măsurat constructor al unor genuri clasice (sonate, cvartete), în care toarnă un material muzical de o rară prospețime și delicatețe, inspirat și lucid comentator muzical al teatrului antic, judicios și subtil cronicar muzical, Fauré și-a închinat viața muzicii, fără a obține meritata-i notorietate.

La răscrucea secolelor al XIX-lea și al XX-lea, în fruntea Conservatorului parizian s-au aflat muzicieni a căror voință de echilibru s-a soldat, de cele mai multe ori, cu un eclecticism ce friza adesea academismul. Între ei, G. Fauré a fost atent la tradiția instituției, dar, conștient că lucrurile nu stau mereu pe loc, a sondat unele înnoiri impresioniste și, mai ales, a lăsat să se dezvolte personalitatea emulilor săi, înlăturând barierele academiste din calea unor viitori novatori.

Ca muzician, G. Fauré trezește astăzi respectul pentru acuratețea și claritatea scriiturii, fiind capabil să trezească sentimente delicate și efuziuni vecine cu cele romantice. Muzician de formație clasică, el apelează în creația sa la ambiguitatea tonal-modală, la modulații îndepărtate și la dese disonanțe, ce creează impresia unei instabilități tonale. Discipolul, său Roger Ducasse, îl considera pe maestrul său “mai profund și mai muzical decât Saint Saëns, mai variat decât Lalo, mai spontan decât d’Indy, mai clasic decât Debussy, fiind maestrul prin excelență al muzicii franceze și oglinda fidelă a geniului francez”.

La finele veacului al XIX-lea, în Franța, factorii sociali și spirituali vor genera cunoscuta *la belle époque*. Cronologic, *la belle époque* se situează între anul 1871 – înfrângerea Franței, Comuna din Paris, crearea Republicii a treia, proclamarea Imperiului german în sala oglinzilor de la Versailles – și anul 1914, odată cu izbucnirea Primului Război Mondial. Este epoca pe care o descrie atât de plastic J. Galsworthy în *Forsyte Saga*, Th. Mann în *Casa Buddenbrock*, Anthony Trollop în *Familia Pallisser*. O imagine reală, fără romanțări, cu o ascutită analiză a faptelor și a oamenilor o face Barbara Tuchman în *Trufașa citadelă*.

În această perioadă, lipsa războaielor a favorizat înflorirea industriei, comerțului și a marilor întreprinderi bancare europene. Și colonialismul a furnizat marilor companii uriașe venituri, bunăstarea și belșugul fiind dominante. Saloanele nobililor sau ale burgheziei erau frecventate de artistocrația financiară, care împrumutase modul de viață al aristocrației de

“sânge”. După sărăcire, nobilimii îi mai rămăsese doar blazonul. În aceste saloane puteau fi întâlnite și proeminente personalități ale filosofiei, literelor și artelor, care dădeau reuniunilor mondene și o notă de noblețe spirituală. În această lume se păstrau frumoasele maniere și distincția etichetei, care caracterizau ambianța aristocrației. Viața muzicală oglindea antinomia dintre spiritualitatea nobilimii, care se bucura de spectacole luxuriante și de o muzică de salon facilă, și oamenii modești, care practicau o muzică provenită din repertoriul salonard, alături de dinamizante cântece populare și melodii de dans.

Salonul francez, care era încă model pentru protipendada europeană, promova atât muzica facilă de un sentimentalism dulceag sau de un umor picant, concurând cu cabaretele la modă, cât și o muzică relevantă pentru spiritualitatea rafinată a unor categorii de oameni cu deschideri spre valori autentice. M. Proust a imortalizat în *Căutarea timpului pierdut* una dintre seratele date în saloanele vremii, relatând cu lux de amănunte interpretarea “Sonatei” de Venteuil, în realitate *Sonata pentru vioară și pian* de C. Franck, interpretată de adolescentul efeb George Enescu.

Ambianța salonului parizian a fost propice vehiculării genului pe care francezii îl denumesc *melodie* (corespondent al liedului german și al romanței ruse), ilustrat concludent de *Henri Duparc, Reynaldo Hahn, Éd. Lalo, Ernest Chausson, Emmanuel Chabrier, G. Fauré, Cl. Debussy*. Făcând casă bună cu poezia simbolistă, melodiile rafinate ale compozitorilor francezi evită contururile ferme, expresia viguroasă sau ritmurile dure, optând pentru melodia evazivă și expresia discretă, fără verbiage, ceea ce duce la concizia exprimării unor gânduri efemere și la farmecul lor delicat și inefabil. Ne-o demonstrează ciclul *Cântece gri* de R. Hahn, melodiile *Colibri* de E. Chausson, *Păpușa mea dragă* de Deodat de Severac, *Clar de lună, Verde (Green)* și *Trandafirii din Ispahan* de G. Fauré, *Romanța, Seară frumoasă, Peisaj sentimental, Cântecele primăverii* de Cl. Debussy ș.a., care reușeau să risipească discuțiile mondene din salon, pentru a face loc momentelor de suavă încântare sonoră. Aceeași atmosferă se realiza cu miniaturile pianistice *Vals romantic, Mazurca, Clar de lună, Menuet* de Debussy, *Nocturnele, Preludii, Barcarolele, Impromptus-urile* lui Fauré, *Pavana pentru o infanță moartă, Habanera, Menuet* de Ravel.

La celălalt capăt al Europei, în imensa și frământată Rusie, nobilimea ducea o opulentă viață de salon, în care se întrepătrundea rafinamentul culturii europene cu ecourile mai fruste ale cântecului popular rus și țigănesc, colorate uneori de vâlul legendelor orientale. În aceste saloane, pe lângă cântăreții și instrumentiștii de tip european, participau și formații populare ruse sau țigănești, întreținute pe moșiile boierilor. Romanța rusă, care domina repertoriile respectivelor saloane, capătă virtuți expresive și sensuri dramatice mai diverse, având ca rezultat împletirea unor elemente stilistice eterogene. Acest gen, cultivat de Glinka și Dargomijski, ale căror creații stăruiau încă în repertoriul salonului, a găsit în M. Musorgski, P. I. Ceaikovski, A. Rubinstein și S. Rahmaninov plenitudinea și adâncimea expresiei.

La sfârșitul secolului, în salonul rus erau frecvent cântate *Noaptea* de A. Rubinstein, *Dacă aș fi știut* de Ceaikovski, *Orfana* și *Seminaristul* de Musorgski. Tânărul Rahmaninov se afirma puternic, conferind genului un plus de tonus afectiv și de vigoare dramatică, așa cum se constată în *Liliacul*, *La fereastra mea* sau *Apele primăverii*. Atât de prețuită era romanța, încât a constituit materialul de bază în operă. Modelul realizat de Ceaikovski în *Evgheni Oneghin* și *Dama de pică*, a îndemnat pe Rahmaninov să dea romanței un loc prioritar în opera sa *Aleko* după *Țiganii* de Pușkin.

Dar nu numai în țările cu vechi și bogate culturi muzicale salonul a ilustrat *la belle époque*, ci și țările mai mici, aflate într-o fază de zămislire a culturii moderne, năzuiau să se integreze în concertul european. Astfel, la finele veacului trecut, în saloanele din Principatele Române, musafirii se delectau nu numai cu taraful, ci și cu muzică "evropenească", executată la clavier sau de cântăreți. Se interpretau cu candoare *Rugăciunea unei fecioare* de Baderjevski, *Steluța* de D. Florescu, *Amintiri din Carpați* de Caudella și romanțe cu iz românesc de Ed. Caudella, G. Ștephănescu, Al. Mustea, E. Mezzetti, G. Cavadia.

Dar nu numai nobilimea și invitații saloanelor aveau parte de încântarea muzicii specifice vremii, ci și orașenii care își permitau luxul de a urmări spectacole de operă sau de operetă. În orașele europene, mai mari sau mai mici, răsunau valsurile lui Johann Strauss sau Emil Waldteufel, melodiile languroase sau incitante ale operetelor lui J. Offenbach, antrenantele ritmuri ale polcii, valsului, mazurcii și cadrilului, căci anii lungi de pace au creat un climat de bună dispoziție, generat și de prosperitatea burgheziei mari și mici.

Deși opera cunoștea o impresionantă dezvoltare și mare diversificare stilistică, în *la belle époque* se afirmă genul operetei, care emoționa și încânta spectatorul, fără a-i mai pune probleme sufletești sau sociale. Parisul creează genul odată cu Jacques Offenbach, ale cărui lucrări se propagă cu repeziciune în Europa. Din multitudinea titlurilor, istoria reține cu precădere *Orfeu în infern*, *Frumoasa Elena*, *Pericola*, *D-nul Choufleury*, iar în memoria muzicală a timpului stăruia deviza genului: *french can-can-ul*.

Viena nu a așteptat mult timp, ci a preluat genul, aducându-i o mai mare densitate muzicală, o mai conturată expresivitate, frenezia valsului devenind pivotul operetei. *Liliacul*, *Sânge vienez*, *O noapte la Veneția* de **Johann Strauss**-fiul (1825-1899), *Studentul cerșetor* de **Karl Millöcker** (1842-1899), *Vânzătorul de păsări* de **Karl Zeller** (1842-1898) sunt și astăzi succese sigure ale unui gen despre care s-a spus, adesea, că este muribund.

Ungaria n-a fost numai pe plan politic vasala Vienei, ci și pe plan muzical, căci formula operetei vieneze a fost preluată de maghiari, care i-au dat o amprentă națională, asimilând elemente populare și cele din muzica practică de lăutarii. *Văduva veselă*, *Dragoste de țigan*, *Paganini*, *Țara surâsului*, *Fraschitta*, *Contele de Luxemburg* de **Franz Lehar** (1870-1940), *Silvia*, *Prințesa circului* de **Imre Kalman** (1882-1953), *Bal la Savoy*, *Floare de Hawaii* de **Paul Abraham** (n.1892) stau și astăzi cu cinste alături de operetele vieneze în repertoriul clasic al genului.

Trebuie să amintim faptul că la Iași, cu zece ani înaintea primei operete franceze, *Orfeu în infern* de J. Offenbach, Al. Flechtenmacher a prezentat prototipul operetei românești, *Baba Hârca* (1847), păstrată timp de un secol în repertoriul Teatrului Național ieșean. Abia în anul 1874 se constituie la Iași o trupă locală de operetă, condusă de Th. Aslan, care va oferi spectacole cu operete franceze, vieneze și românești. La finele secolului, opereta străină era vehiculată în România de trupa din Craiova, de compania lui Aron Bobescu și cea a lui Grigoriu, stelele genului fiind apoi N. Leonard și Virginia Miciora.

În genul operei, dominată de cei doi titani ai secolului Verdi și Wagner, apar câteva tendințe care marchează opoziția dintre romantism și realism, fără ca departajarea să fie foarte netă. Marele public manifesta preferința pentru operele romanțioase, chiar dacă libretele se voiau a fi expresii ale unei dramaturgii mai viguroase. În spiritul acestei *belle époque* se bucurau de succes operele franceze, ca *Manon* de J. Massenet, *Mireille* de Ch. Gounod, *Carmen* de G. Bizet, unde romantismul se împletea armonios cu imagini realiste. Marile opere verdiene, unde acuzarea societății era evidentă, au avut succese de public împreună cu lucrările veriștilor – G. Puccini, R. Leoncavallo și P. Mascagni. Din opera germană reușește să se impună Fr. Flotow cu *Martha* și Otto Nicolai cu *Nevestele vesele din Windsor*. Dar Bayreuth-ul continua să fie templul wagnerian, frecventat cu asiduitate de pelerinii obișnuiți, așa cum succesul lui Verdi n-a pălit deloc.

Sala de concert ne relevă mai fidel preferințele publicului. Desigur, capodoperele clasicilor și ale marilor romantici nu s-au estompat, dar publicul se entuziasma, mai ales, la instrumentiștii virtuozii, care continuau estetica lui Paganini. Se prețuia înalta dexteritate tehnică, conjugată cu suflul vibrant al melodiilor. Uneori, succesele se datorau unui ușor paseism, realizat cu formule medievale, și a unor imagini exotice, întruchipate cu elemente folclorice din țările estice ale Europei sau din alte continente.

Marii violoniști au compus lucrări de succes, rămase în repertoriul violonistic până astăzi, care, datorită unor însușiri tehnice, sunt utilizate în învățământul instrumental: *Henry Vieuxtemps*, *Henry Wieniawski*, *Pablo Sarasate*, *Eugene Isaye*. În ceea ce privește pianul, marii concertiști ai vremii făceau mai puține concesii publicului, lucrările lor de virtuoziție încetând de a mai fi doar pretext pentru epatare. În schimb, virtuoziția scriiturii și a procedeele tehnice se va solda cu o muzică nouă prin dramaturgia ei și prin imagini insolite.

Apreciați pentru calitățile și pitorescul muzicii lor, o activitate concertistică remarcabilă au avut și compozitorii a căror muzică aducea mult din ambianța națională a țărilor lor de baștină. Este cazul norvegianului E. Grieg, spaniolilor I. Albeniz și E. Granados, rușilor S. Rahmaninov și Al. Skriabin, precum și al francezilor G. Fauré, Cl. Debussy și M. Ravel. Italianul Feruccio Busoni, format și stabilit în Germania, a cunoscut succese pentru muzica sa de un auster neoclasicism.

ȘCOLILE MUZICALE NAȚIONALE

În cultura muzicală europeană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea se remarcă creația școlilor naționale, aparținând unor popoare a căror artă nu se afirmase în contextul muzicii europene, iar acum sunt prezente printr-o muzică cu un pronunțat colorit național.

În cursul istoriei muzicii, începând cu configurarea națiunilor din veacul al XVI-lea, alternează periodic etape în care specificul național se conturează mai puternic cu etape în care domină un limbaj comun. Pendularea între diversificarea națională și unificarea stilistică o putem desluși încă din primele secole ale polifoniei. Datorită unificării stilistice, realizată în muzica scrisă sub influența cântului gregorian, școala pariziană din perioada *Ars antiqua* și-a impus stilul său oriunde se practicau noile genuri polifonice, pe când în așa numita *Ars nova* din secolul al XIV-lea observăm trăsături specifice artei franceze, reprezentată de Guillaume de Machault, și ale artei florentine, ilustrată de Francesco Landino. Din împletirea acestor două stiluri cu polifonia engleză, adusă pe continent de John Dunstable, se naște stilul școlii franco-flamande, care domină cultura europeană din veacul al XV-lea și o bună parte din cel următor.

În secolul al XVII-lea, dezvoltarea operei italiene și apoi a polifoniei instrumentale determină o unificare stilistică a muzicii europene până în pragul secolului al XVIII-lea când, din nou, apar diferențieri naționale. Epoca clasicismului prezintă un limbaj muzical realizat prin sinteza muzicii instrumentale italiene, germane și franceze cu elemente de limbaj proprii altor națiuni. Deși la începutul perioadei romantice "limbajul central-european", cum îl numește H. Reese, domină cultura muzicală a continentului, romantismul va favoriza diversificarea stilistică și datorită valorificării artei populare.

În cele trei mari și vechi culturi muzicale – italiană, germană și franceză – se accentuează specificul național prin Schubert și Weber pentru germani, prin Verdi pentru italieni și, spre sfârșitul veacului, prin Saint-Saëns și d'Indy pentru francezi. Acest specific nu a fost atât de pregnant, întrucât aceste culturi muzicale s-au dezvoltat de secole pe trunchiul artei populare. Mai evident s-a conturat trăsătura națională la acele culturi muzicale care în decursul istoriei au fost dominate de cultura central europeană și care nu și-au putut afirma propriile valori din cauza unor condiții istorice vitrege.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, popoarele aflate sub stăpâniri străine au întrebuițat ca armă de luptă și valorile culturale. În muzica cultă a acestor popoare, înalții potențați favorizau arta importată, considerând

comorile naționale incapabile să se ridice în sfera valorilor spirituale înalte, creând o discriminare între arta apuseană socotită ca majoră, și propria creație populară, considerată bună doar pentru evocarea pitorescului.

După 1848, accentuându-se mișcarea de eliberare a popoarelor, se creează climatul favorabil dezvoltării unor culturi muzicale prin valorificarea tezaurului popular. Epoca romantică a fost prielnică dezvoltării *școlilor naționale*, întrucât bucolicul, pastoralul, fantasticul mitului și al basmului, temele istoriei îndepărtate au fost temele preferate ale reprezentanților acestor școli. Muzica lor națională se va caracteriza prin expresii viguroase, în contrast cu exagerările limbajului postromantic.

În mod firesc, compozitorii reprezentativi și-au tras seva din arta romantică, căci pentru ilustrarea argumentelor luptei de eliberare au folosit scene din istoria și tradițiile popoarelor. Dacă temele istorice, ca și cele rustice, se realizau cu imagini de un puternic realism, scenele legendelor și ale basmelor erau foarte adecvate muzicii romantice. Punându-se accent pe cântecele populare și pe melodii de dans popular se asigura specificitatea națională și se îmbogățea arsenalul formulelor muzicale, care începuseră să dea semne de epuizare la finele secolului al XIX-lea.

Primul compozitor rus care a promovat ideea constituirii unei școli muzicale naționale ruse este *Ivan Mihailovici Glinka*, deși, încă de la finele veacului al XVIII-lea, autori ca *Dimitri Bortneanski* (1755-1825), *Maxim Berezovski* (1745-1774), *Alexei Verstovski* (1799-1862) *E. I. Fomin*, *Mihail Matinski* și italianul *Caterino Cavos* au manifestat tendința de afirmare a specificului rus.

Principalul urmaș al lui Glinka, care îi continuă tezele estetice, a fost *Alexandr Dargomijski* (1813-1869). El a reușit să accentueze notele ruse și să se dezbrace treptat de influența germano-italiană, de care dăduse încă dovadă Glinka. Mai ales în structura discursului muzical vocal folosește arioso-ul în cea mai mare parte a operelor sale, creând astfel o declamație lirică muzicală de tip rus. Principala operă rămasă în repertoriu este *Rusalka* (1856), care l-a făcut cunoscut în lume. Nebunia morarului în urma sinuciderii fiicei sale, sedusă de un cneaz, care la rândul lui, se sinucide pentru a-și răscumpăra greșeala, sunt teme romantice conturate în pagini de mare dramatism. Scrie apoi *Oaspetele de piatră* (1868), pe libretul *Don Juan* al lui Tirso de Molina, operă în care desăvârșește recitativul său liric. Compune și numeroase romanțe, cu care a îmbogățit repertoriul vocal rus.

După moartea lui Glinka, la seratele muzicale date la sora compozitorului, Ludmila Șestakova, la cele organizate de Dargomijski și apoi de Balakirev, se cristalizează un puternic mănunchi de compozitori, rămași în istoria universală sub numele de grupul "*celor cinci*". Având ca mentor spiritual pe criticul Vladimir Stasov, care stabilește estetica școlii naționale ruse, compozitorii grupului vor urmări cu convingere țelurile trasate pentru a da specific rus lucrărilor de toate genurile.

Dintre "*cei cinci*", *Mili Balakirev* (1837-1910), pianist, dirijor și compozitor,

a fost animatorul grupului și al vieții muzicale ruse, dominată de “Asociația muzicienilor ruși”, apărută în anul 1859 și realizată cu sprijin oficial. Devenind îndrumătorul tehnic al mănunchiului, Balakirev continuă principiile estetice ale lui Glinka și Dargomîjski și se preocupă de valorificarea folclorului rus. Împreună cu Lomakin, înființează în 1862 “Școala gratuită de muzică” pentru a contrabalansa spiritul occidentalizant al Conservatorului, condus de pianistul și compozitorul Anton Rubinstein. Doar timp de două stagii (din 1868) a fost dirijorul “Concertelor simfonice” în locul lui Dargomîjski, el fiind destituit rapid de către oficialități. A creat un număr redus de piese simfonice, dintre care cităm: *Uvertura pe trei teme ruse*, *Uvertura Regele Lear*, o *Simfonie*, *Concert pentru pian și orchestră*, poemele simfonice *Tamara* după Lermontov, *Cehia*, *Rusia*, precum și *Fantezia pentru pian Islamey* pe teme orientale.

Fiul unui francez din armata lui Napoleon, **Cezar Kiui** (1835-1918), autor de piese de salon, miniaturi vocale și instrumentale, și a unor creații dramatice, dintre care *William Ratcliff* (1868, după o legendă scandinavă de Heine) și mai ales *Angelo* (1875, după Hugo) sunt tributare stilistic operelor franceze la modă în prima jumătate a veacului. De profesie ofițer de geniu, Kiui a învățat un timp cu compozitorul polonez *Stanislaw Moniuszko*. Deși milita cu Balakirev pentru o dramaturgie viguroasă în operă, creația sa este legată de tematica și limbajul romanticilor lirici.

La grup a aderat și ofițerul de cavalerie **Modest Musorgski** (1839-1881), aparținând unei familii de nobili, scăpătați după desființarea iobăgiei din anul 1861. Învăță de mic pianul cu mama sa și ascultă muzică clasică în salonul familiei. Copil fiind, a cunoscut și cântecele populare pe care i le cânta dădaca sa. La Petersburg continuă lecțiile de pian cu M. Harke, pianistul curții, și este atras de seratele organizate de Dargomîjski. Retras din armată, își câștigă existența ca funcționar în Minister și se dedică muzicii, instruindu-se cu Balakirev. În vara anului 1879 susține un turneu de concerte cu cântăreața Daria Leonova, ale cărei lecții de canto le acompania. Ros de o boală grea, cade pradă intemperanței, ceea ce îi va grăbi sfârșitul în floarea vârstei, la numai 42 de ani.

Creația sa dramatică și vocală a marcat puternic muzica rusă prin pagini de un viguros lirism, prin forță dramatică și scânteieri de geniu. El sparge tiparul romanței sentimentale, abordând un conținut tragic (*Saul*, *Seminaristul*), satiric (*Țapul*, *Balada puricelui*) sau dramatic în ciclurile *Fără soare*, *Cântecele și dansurile morții* – în care surprinde patru aspecte în care moartea răpește diferite personaje.

Profund impresionat de muzica ciclului *Camera copiilor*, Debussy arată că: “Nimeni n-a vorbit despre ceea ce este mai bun în noi cu un accent mai duios și mai profund. Niciodată o sensibilitate atât de rafinată n-a fost tradusă prin mijloace atât de simple; aceasta are coeziune și se compune prin mici caracterizări succesive, unite printr-o legătură misterioasă și printr-un talent de o clarviziune luminoasă.” În cele șapte lieduri ale acestui ciclu, evocă universul sufletesc al copilului, folosindu-se de o declamație lirică foarte apropiată de

intonația vorbirii ruse și de cântecul popular cu o expresivitate deosebit de vie. Spiritul acestei declamații, pe cât de realistă, pe atât de poetică, îl găsim în opera *Boris Godunov* sau, mai târziu, în operele *Pelléas și Mélisande* sau *Ora spaniolă*.

Intuind adânc sensul dramei lui Pușkin, în opera istorică *Boris Godunov* (1870) nu a redat doar zbuciumul și tragedia țarului, ci a zugrăvit viața și suferința poporului prin monumentale scene corale sau grupuri corale în dialog. În această operă, ca și în *Hovanscina*, renunță la formulele tradiționale genului liric, la recitativele și ariile convenționale în favoarea unei declamații tensionate, ca expresie nemijlocită a adevărului poetic, și a unor structuri modale.

Musorgski a fost, cu adevărat, „un dascăl al adevărului”, crezul său artistic cu privire la simbioza cuvântului cu sunetul este clar precizat de el: „Oricât de amar ar fi adevărul, el trebuie să fie transpus în muzică cu sinceritate și îndrăzneală... În afara adevărului, nimic nu este frumos. Aș vrea ca personajele mele să vorbească pe scenă așa cum vorbesc oamenii vii, adevărați.”

În opera *Boris Godunov* surprinde în expresii vii frământările sufletești ale personajelor, cu totul neobișnuite într-o operă care populează fabulația unei istorii crude și de un absurd înfricoșător. Pitorescul sordid se învecinează cu lirismul, iar măreția solemnă alternează cu scenele unde caractere josnice își etalează ticăloșia. Erou fără scrupule, Boris își câștigă tronul prin crimă, dar este torturat de cumplite remușcări. Această bogată paletă de stări și atitudini convine unei declamații muzicale viguroase și variate, cu tranziții bruște și cu inflexiuni modale, pentru a reda viața rusă cu oamenii de odinioară. Opera a fost orchestrată de Korsakov, dar ulterior și-a făcut loc ideea reprezentării ei cu orchestrația originală mai stângace, dar mai violentă. S-a recurs și la orchestrația semnată de Șostakovici, poate mai aproape de modalul inițial, dar care nu și-a găsit locul permanent în fosa de la „Teatrul Mare”, unde continuă și astăzi să se reprezinte cu versiunea orchestrală semnată de Korsakov.

Opera istorică *Hovanscina* (1881), orchestrată de Korsakov și apoi reorchestrată la cererea lui Serghei Djaghilev de către Stravinski și Ravel, este o frescă a societății ruse din timpul lui Petru cel Mare. Și cele două comedii după Gogol, opera *Căsătoria* și *Târgul din Sorocinsk*, cu subiecte din viața rusă în care abundă melodii și jocuri populare, au rămas neterminate. Opera *Târgul din Sorocinsk* conține un episod oniric, care mai târziu se va detașa sub forma unui poem simfonic, *O noapte pe muntele pleșuv*, clădit pe două teme de inspirație folclorică.

Strâns legat de aspirațiile poporului său, Musorgski și-a slujit neamul prin creația sa, așa cum ne mărturisește: „Poporul rus este cel pe care vreau să-l înfățișez. Când dorm, îl văd în visele mele; când mănânc mă gândesc la el; când beau, el îmi apare așa cum este în realitate, mare, enorm, măreț, falnic, deschis, fără sclipiri amăgitoare.”

În genul muzicii cu program a rămas preludiul simfonic la opera *Hovanscina*, intitulat *Zorile deasupra Moscovei*, și celebra suită pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție*, scrisă în amintirea arhitectului și scenografului V.

Hartmann. Cele zece miniaturi descriptive cuprind tablouri de basm, *Baba Iaga*, diferite portrete, *Evreul sărac și cel bogat*, *Piticul*, imagini din viața de toate zilele, *Carul polonez*, *Jocul copiilor în grădina Tuileries*, *Precupețele din târgul Limoges*, *Baletul puilor ieșind din găoace* sau din trecutul medieval în *Vechiul castel*, sumbrele imagini ale *Catacombelor de la Roma* și *Cu morții în limba morților*, suita încheiându-se cu tabloul grandios, *Marea poartă a Kievului*. Foarte sugestiv caracterizează Debussy muzica lui Musorgski: "Niciodată o sensibilitate mai rafinată nu s-a dezvăluit prin mijloace atât de simple; seamănă cu arta unui sălbatic ciudat, care ar descoperi muzica la fiecare pas al propriei sale emoții."

În opoziție cu Musorgski, **Nicolai Rimski-Korsakov** (1844-1908), de profesie ofițer de marină, studiază muzica cu asiduitate și profunzime, încât va deveni profesor de compoziție la Conservatorul din Petersburg, dirijor al orchestrei "Curții Imperiale" și al "Concertelor simfonice ruse". Cel mai tânăr din "grupul celor cinci", era și cel mai instruit. De aceea a fost contrariat de îndrăznelile colegilor săi Borodin și Musorgski, care, mai puțin legați de tradiția clasică, au scris o muzică profund originală. Teoretician al armoniei și al orchestrației, a știut să realizeze creații cu adevărat valoroase. A fost considerat ca unul dintre cei mai mari maeștrii ai armoniei. Succesul creațiilor sale se datorează și bogatei tematici, inspirate din foarte diverse surse.

El are o bogată creație de opere, însumând 15 lucrări cu subiecte din legende sau basme, din istoria și viața vechilor țărani ruși. Ca și Ceaikovski, el contribuie la crearea tipului de operă simfonizată rusă. La fel ca și contemporanul său, pune accent deosebit pe melodie, ca factor principal în realizarea dramaturgiei muzicale. Nu vom găsi la el recitative seci, ci arioso-uri și dialoguri în arioso, iar atunci când vrea să ilustreze caracterul unui personaj sau sensul expresiv al unei stări, întrebuințează cu succes contramelodii. Ele comentează elocvent textul muzical al solistului, atât prin inflexiuni melodice, cât și prin timbruri sugestive, care accentuează conturul comentariului melodic. Tot în acompaniamentul orchestral al vocilor face adeseori comentarii polifonice, cu expresii sugestive și ușor accesibile. Atât armoniile, care aduc reliefuri pregnante, cât și unele celule melodice cu funcție de laitmotiv dau dramaturgiei muzicale un dinamism viguros, dublat de scilpitoare jocuri ale timbrurilor vocale și instrumentale.

În operele sale, tot discursul muzical se desfășoară cursiv. Se folosește de pagini orchestrale pentru a realiza antracte, menite să sudeze actele sau tablourile. Astfel, pentru opera *Povestea țarului Saltan* scrie un preludiu și două antracte care, legate, constituie o suită simfonică descriptivă. Frumusețea melodică și, în general, puterea sa de evocare, fac ca din operele sale anumite fragmente să înconjoare lumea, contribuind la renumele său: suita simfonică *Cocoșul de aur*, tabloul simfonic *Sadko*, aria din opera *Sadko* și cea a soarelui din *Cocoșul de aur*.

Majoritatea operelor sunt inspirate din istoria, basmele sau legendele ruse, cu excepția a două dintre ele – *Mozart și Salieri* și *Servilla*. Debutează cu opera istorică *Psokoviteanka* (1871). Cele mai reușite sunt operele în care preia teme și

formule din folclorul rus și oriental, înveșmântate cu o succulentă armonie de tip oriental, ce trece în modal datorită structurilor populare. Se remarcă operele *Sadko*, *Mlada*, *Noapte de mai*, *Fata de zăpadă*, *Cocoșul de aur*, *Povestea țarului Saltan*, *Logodnica țarului*, în care declamația muzicală se bazează pe cântecul popular. Alături de Musorgski și Borodin, Korsakov contribuie la dezvoltarea operei naționale ruse, ctitorită de Glinka și Dargomîjski.

În muzica cu program s-a afirmat cu suita simfonică *Șeherezada*, unde inițial dorise să fixeze titluri sugestive pentru cele patru schițe simfonice: *Aventurile lui Sindbad*, *Povestea prințului Kalender*, *Povestea de dragoste a unui prinț și prințese*, *Serbare populară la Bagdad*. A renunțat la titluri însă, căci în această lucrare folosește cu succes leitmotivul astfel că, deși cele patru tablouri descriptive se leagă între ele prin firul unui subiect, celebrele povestiri “1001 de nopți”, ele sunt reunite muzical prin persistența leitmotivelor extrem de sugestive. Personifică Șeherezada cu o cadență a violinei solo, iar șahul Șahrian, cu un motiv viguros, pe care-l intonează succesiv întreaga orchestră, trombonul și trompetele. Aceste motive sunt prezente în suită pentru a ne aminti împrejurarea în care s-au depănat acele nemuritoare povestiri. Inspirându-se din celebrul poem oriental, Korsakov nu și-a propus să epuizeze narațiunile respective. A vrut să redea ambianța specifică și să re trăiască câteva imagini esențiale ale povestirilor despre crudul șah și iscusita Șeherezada.

La fel de sugestive sunt și leitmotivurile suitei descriptive *Antar*. Abordând tot o tematică din lumea basmului oriental, această lucrare urmează firul poetic al povestirii despre prințesa Peri. Salvată de prințul Antar, ea îi oferă drept răsplătă cele trei voluptăți care robesc omul: răzbunarea, puterea și dragostea.

Cea mai antrenantă lucrare rămâne *Capriciul spaniol* (1888), compus din cinci părți: *Alborada I*, *Variazioni*, *Alborada II*, *Scenă și cântec țigănesc*, *Fandango asturian*, în care autorul simfonizează cu măiestrie teme andaluze și asturiene, înveșmântate cu ajutorul unei spumoase și colorate paletă orchestrale. În tabloul simfonic *Marele Paște rus* evocă noaptea Învierii cu ajutorul troparului acestei mari sărbători creștine. În aceste două lucrări simfonice atinge un înalt nivel de virtuozitate și de claritate a sonorităților. Folosind aparatul orchestral al lui Glinka și renunțând, întru câtva, la procedeele polifonice, Korsakov caută să facă muzica cât mai accesibilă cu ajutorul unei dezvoltări viguroase și strălucitoare.

În domeniul simfonic a scris trei *Simfonii*, două *Uverturi*, trei *Concerte*, care nu au rezistat timpului, așa cum muzica sa de cameră (miniaturi instrumentale, trio, cvartete, cvintet, sextet de coarde) apare sporadic în concert, având caracter antologic. Ca toți compozitorii ruși, Korsakov a scris romane, care se fac auzite uneori și astăzi, chiar dacă nu le egalează pe cele ale lui Musorgski, Ceaikovski și Rahmaninov.

Ultimul venit în grupul “celor cinci” a fost **Igor Borodin** (1834-1889), de profesie chimist, autodidact în ale muzicii și mare animator al formației corale “Amicii muzicii”. Ca fiu al unui prinț georgian, studiază de mic pianul, manifestând înclinații componistice și un interes deosebit pentru știință. În anul

1862 îl cunoaște pe Balakirev, care îl îndrumă să studieze tehnica componistică. În urma acestui sfat, scrie prima *Simfonie*, ce denotă filiația cu romantismul german, asimilat în timpul studiilor efectuate în Germania, dar și unele note de specific național. Din această perioadă datează și opera pastişă *Bogatîrii*, în care, alături de pagini orientale, găsim parodii ale melodiilor de Meyerbeer, Rossini, Serov. Schița simfonică *În stepele Asiei centrale* are la bază două teme, una de factură rusă și alta cu caracter oriental.

Despre *Simfonia a II-a*, criticul Serov consemnează mărturia autorului cu privire la conceperea acestei lucrări: "Prima parte redă adunarea bogatîrilor, cea de a doua prezintă figura unui bard, iar finalul constituie scena unei petreceri în sunetele guslelor." Simfonia are un caracter epic, prezentând unele ecouri tematice din opera sa *Cneazul Igor*. Clasică claritate a construcției, bogată fantezie melodică cu rezonanțe populare, vigoarea ritmică și modalismul strălucitor au atras interesul lui Debussy, Ravel, Stravinski și Sibelius. Simfonia a fost terminată în anul în care l-a cunoscut pe Liszt, compozitor care i-a programat lucrarea în concertele sale.

Cu doi ani înainte de moarte încheie al doilea *Cvartet de coarde*, a cărui concepție este apropiată de cea a divertismentului prin *Nocturna* celei de a treia părți și prin strălucitorul și elegantul *Scherzo*. Lirismul discret, măiestria polifonică și cantabilitatea temelor părților extreme l-au impus în repertoriul cameral.

Atras de luptele vechilor ruși, scrie reușita sa operă istorică *Cneazul Igor* pe un libret propriu, alcătuit după epopeea *Cântecul despre oastea lui Igor*. În această lucrare eroico-epică, Borodin redă expediția cneazului Novgorod-Severski din secolul al XII-lea împotriva războinicilor turci-polovțieni. Actul doi se petrece în tabăra polovțienilor, ale căror obiceiuri sunt zugrăvite prin coruri, cântece și jocuri orientale cu o melodică vibrantă, ritmuri frenetice și țesături modale. Structurată după tradiția operei italiene, lucrarea conține numeroase arii, care surprind caracterul diferitelor personaje: aria hanului Konceak, cavatina lui Vladimir, celebra arie a lui Igor, dar și coruri viguroase ce simbolizează poporul. Recitativele nu au rol dramaturgic, așa cum apar la contemporanul său Musorgski, opera fiind mai mult o epopee lirică decât o dramă muzicală. Cu toate acestea, și prin această operă școala rusă se impune printr-o viguroasă și originală creație.

Aflate mult timp sub dominație austriacă, din *Boemia* și *Moravia* au pornit mulți muzicieni, încă din veacul al XVIII-lea, spre capitalele europene: la Berlin sunt cunoscuți frații *Benda*, la Viena *Kozeluch*, în Italia *Jan Myšliveček*, la Londra pianistul și compozitorul *Dussek*, la Mannheim *Stamitz*, *Richter*, *Anton Filz* ș.a. Sub influența germană, capitala cehă cunoaște o bogată viață muzicală, găzduind chiar premiera absolută a operei *Don Giovanni* și a *Simfoniei pragheze* de Mozart. Se remarcă și compozitorii *Václav Tomášek* (1774-1819), *Pavel Křizkowsky* (1820-1890) și *František Škroup*, care scrie opera în limba cehă *Meșterul de porțelanuri* (1826), după modelul operei franceze și al *Singspielului* german.

Primul muzician al școlii naționale cehe este *Bedřich Smetana* (1824-1884).

Născut la Litomyšl, în Boemia orientală, va studia serios pianul. Concertele date la Praga de Berlioz, Liszt, Clara Schumann și apoi studiul cu Liszt la Weimar, i-au marcat cariera artistică. Cu ajutorul lui Liszt și al Clarei Schumann va înființa în 1849 o "Școală de Muzică". După represiunea austriacă a mișcării naționale cehe de la 1848, Smetana se exilează în Suedia, unde timp de cinci ani (1855-1861) conduce orchestra din Göteborg. Reîntors în patrie, participă activ la afirmarea muzicii cehe, conducând corala "Hlohohol" și dirijând orchestra "Teatrului Național".

Smetana pune bazele simfonismului național ceh. Admirator al lui Liszt și Berlioz, el scrie muzică programatică cu subiecte din literatura universală sau națională. Primele sale creații, poemele simfonice *Tabăra Wallenstein*, *Richard al III-lea*, *Haakon Jarl* (compusă în Suedia), sunt scrise după modelul lisztian.

În toată lumea sunt cunoscute cele șase poeme simfonice intitulate *Patria mea* (1874). Acest ciclu simfonic cu caracter național este un adevărat imn închinat naturii și țării sale. Conține tablouri inspirate din viața poporului ceh și cântecele și jocurile lui, din piesajele patriei și istoria ei reală și legendară. Smetana își propune să evoce un episod din războiul husiților din secolul al XV-lea în poemul simfonic *Tabor*; trecutul glorios al castelului *Vyšehrad*, muntele *Blaník* – simbol al luptelor cehilor pentru libertate; legenda medievală *Sarka*, despre faptele de vitejie ale fecioarei *Sarka* și frumusețile țării sale în poemele simfonice *Vltava* și *Prin pădurile și câmpiile cehe*.

Creația sa dramatică n-a depășit granițele țării, cu excepția operei comice *Mireasa vândută* (1866), care constituie actul de naștere al operei naționale cehe. Subiectul din viața țăranilor îi prilejuiește crearea unor arii, dansuri și coruri cu intonații în stil popular, care surprind fericit peisajul și lumea satului ceh. Este concepută în stilul tradițional al operei italiene. Recitativul este legat de intonațiile vorbirii, iar ansamblurile sau paginile solistice au rezonanțe naționale foarte sugestive. Desfășurarea dramatică este mereu marcată de caracterul popular al muzicii, astfel că întreaga lucrare este fructul culturii cehe. A mai scris și alte opere, care n-au avut același răsunet: *Brandenburgii în Boemia*, de inspirație cehă, opera wagneriană despre faptele eroului legendar *Dalibor*, operele comice *Sărutul* și *Două văduve* și opera națională *Libusa*, în care înlocuiește uvertura cu "Preludiu".

În muzica de cameră, Smetana realizează miniaturi vocale, corale și instrumentale, mai cunoscute fiind miniaturile sale pianistice: *bagatele*, *impromptu-uri*, *foi de album*, *dansuri cehe*. Al doilea *Cvartet*, intitulat *Din viața mea*, este o sugestivă confesiune, realizată cu o tehnică sigură a genului și poezia introspecției sincere, fapt care face ca, în pofida confesiunii autorului, lucrarea să reziste în circuitul muzicii de cameră.

Limbajul său muzical își are sorgintea în ritmica și melosul popular, înveșmântate cu sonorități viu colorate și o strălucitoare orchestrație. Asimilând creator intonațiile muzici populare cehe și marile cuceriri ale limbajului muzical romantic, Smetana realizează o valoroasă sinteză, dăruind lumii nestemate ale spiritualității din această zonă a Europei.

Dacă Smetana este pe drept cuvânt considerat fondatorul școlii naționale moderne cehă, discipolul său, *Antonin Dvořák* (1841-1904), o consacră pe plan internațional. Datorită lui Dvořák, școala națională cehă își afirmă viguros prezența în contextul muzicii postromantice, servind până astăzi ca model în ceea ce privește sintezele stilistice operate.

Născut la Nelahozeves, are de mic contact cu muzica populară și religioasă. Manifestând deosebite aptitudini muzicale, este trimis la Zlonice, unde studiază cu organistul A. Leihmann. Cunoaște bine imnologia husită și catolică, cu care va îmbogăți sfera formulelor muzicale din lucrările de mai târziu. În timpul liber cântă și în orchestrele sătești. În anul 1857 este trimis la "Școala de orgă" a Conservatorului din Praga, unde face cunoștință cu literatura muzicală universală și cântă în orchestra de divertisment dirijată de Komzak. Membrii orchestrei vor fi incluși în orchestra "Teatrului Național", condusă de Smetana. Astfel, se întregeste filiera acumulărilor stilistice, care vor da creației sale un profil inconfundabil. Prezentându-se pentru o bursă a guvernului austriac, juriul, din care făceau parte Brahms și Hanslick, îl remarcă și astfel se va înnoda o prietenie stimulativă între autorul *Recviemului german* și noua stea a muzicii cehă.

Deși n-a beneficiat de condiții prea bune pentru dezvoltarea activității sale din cauza reticenței organelor imperiale, Dvořák, sprijinit de Brahms, a reușit să-și difuzeze lucrările, bucurându-se de prețuirea dirijorilor H. Richter, Hans von Bülow, A. Nickisch, a violoniștilor J. Joachim, J. Helmesberger și a "Cvartetului ceh". Cu toate aceste relații, Dvořák nu-și putea găsi un post sigur. În anii '80 a fost prezent în diferite orașe din Anglia, unde și-a dirijat cu mare succes creațiile religioase, ajungând la o atare notorietate încât Universitatea din Cambridge îl va proclama "doctor honoris causa" în anul 1891.

În același an, americana Janette Thurber îl solicită ca director al Conservatorului din New York, sperând ca prin concertele dirijate de el să anime viața muzicală de peste ocean. Timp de patru ani, cât stă pe solul american, Dvořák realizează noi acumulări stilistice. Receptiv fiind, în America a asimilat formule muzicale din folclorul indian și negru. Acestea erau expresii ale unor popoare asuprite, față de care avea o deschidere specială, dată fiind situația similară a poporului ceh. În anul 1901 este numit profesor de armonie și director al Conservatorului din Praga. Moare în 1904, fără a putea trăi bucuria cuceririi independenței Cehiei, pentru care a militat cu toată muzica sa.

În domeniul muzicii simfonice, în care a excelat limbajul său muzical, Dvořák a fost tributar idiomurilor populare și religioase, limbajului romanticilor germani - Schubert, Schumann, Brahms, dar și a diverselor genuri ale muzicii culte din cadrul marii culturi germane. Marea calitate a artei sale rezidă în faptul că nu se sprijină cu precădere pe citatul folcloric, ci pe invenția proprie în stil folcloric, îngemănată cu diverse stiluri însușite. Ascultând un fragment al muzicii sale simfonice, ai ferma convingere că te afli în fața unui idiom muzical cu multiple valențe naționale și cu o rară forță de convingere. Unele momente de măreție wagneriană capătă reflexe ușor idilice, în schimb,

segmente melodice liniștite, cu unele armonii grave, produc imagini complexe, în care atitudini ori sentimente contradictorii alternează sau se opun.

În domeniul simfonic scrie nouă *simfonii*, mult timp fiind numerotate numai ultimele cinci, căci pe celelalte Dvořák nu le considera demne de a sta alături de lucrările sale, ajunse adevărate capodopere universale. Astăzi s-au editat toate cele nouă simfonii, bucurându-se de prețuire, deși în discografia predomină ultimele cinci. Farmecul deosebit al *Simfoniilor a V-a, a VI-a* (1880), *a VII-a* (1885) și *a VIII-a* (1889) stă în alternanța unui lirism bucolic, evocator și lipsit de adâncimi tragice, cu unele momente mai agitate, fără ca acestea să denote momente de mare zguduire.

În schimb, *Simfonia a IX-a* (1893), intitulată *Din lumea nouă* (căci a fost concepută ca o scrisoare adresată din America celor din patrie), vine cu un limbaj muzical mult îmbogățit și policromatizat, fiind rezultatul asimilărilor făcute în contact cu noul climat muzical. Marea diversitate a temelor părților constitutive pot da impresia unui mozaic tematic și afectiv, aferent unei rapsodii sau fantezii. La o atentă analiză, toate aceste teme sunt piloni ale unor forme foarte atent respectate: forma de sonată în prima parte, o formă tristrofică mare în cea de a doua, un clasic scherzo cu trio în a treia și un rondo-sonată în final.

Introducerea lentă, de o rară concizie, dublată de o bogată imagistică, prezintă tema de bază, regăsită nu numai în structura unor teme principale din celelalte părți ale simfoniei, dar și ca liant constructiv al simfoniei. Procedul ciclic nu se limitează numai la atât, căci temele sau celule din partea a doua și din Scherzo sunt mereu reamintite în final. În Scherzo se regăsesc teme din introducere, mai puțin sesizabil fiind leitmotivul armonic al acordurilor ce deschid și închid partea a doua în sonorități sumbre și clamate disperat în final. În mișcarea secundă, expresia lirică a sufletului oprimat este realizat cu un cântec de leagăn al negrilor, o duioasă lamentație, și un moment mai senin. În schimb, în Scherzo predomină ritmul jocului popular, alături de intonații fermecătoare ce amintesc de cântecul popular ceh. Finalul, viguros și plin de elan, începe cu o temă vie și solemnă, care pare a aduce o concluzie optimistă. La sfârșit, acest cântec biruitor devine un cântec de rugăciune. O ultimă revenire a temei centrale a simfoniei ne arată că suferința nu s-a terminat, ci omul mai are de luptat.

Un limbaj clasico-romantic cu note naționale este prezent și în alte creații simfonice: cinci *Uverturi*, *Dansuri slave*, *Suita cehă*, *Rapsodii slave*, *Legende*.

În genul muzicii concertante, Dvořák scrie trei concerte de factură clasică: *Concertul pentru pian și orchestră* (1876), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1880), dedicat lui Joachim, și *Concertul pentru violoncel și orchestră*. Concertele sunt și ele o tentativă de a structura arhitecturi simfonice în spirit universal, dar cu certe nuanțe provenite din melodia populară cehă.

În această privință, cel mai reușit este *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1895), lucrare de mari dimensiuni ce pare a fi cea mai evidentă pledoarie pentru un simfonism autentic ceh, deși lucrarea face parte din creațiile

zămislite în timpul șederii în America. Concertul prezintă o mare bogăție melodică și ritmică, având episoade bine conturate. Enunțul temei, alcătuită dintr-o celulă și inversarea ei, va domina întreaga desfășurare a concertului, dându-i un caracter poematice. Ideea principală a primei părți are ca izvor tema introductivă, care pendulează între afirmația hotărâtă și trista renunțare. Desfășurarea părților oscilează între momente de sublimă încântare și speranță sau nostalgice împliniri. Circulația temelor dintr-o parte într-alta asigură articularea unor construcții robuste și, totodată, conferă lucrării sensuri legendar-romantice.

Dintre numeroasele lucrări pentru formații de cameră s-a detașat *Cvartetul de coarde în Fa major* (1896, al Negrilor), scris în perioada americană. Ca și *Simfonia a IX-a*, *Cvartetul* este o splendidă etalare a temelor de foarte variată proveniență, cuprinzând influențe din două continente. Scris și el în riguroase forme clasice, excepție făcând raporturile tonale dintre temele principale ale formei sonată ce dau un aer modal întregii lucrări, cvartetul farmecă prin forța de convingere a desfășurării muzicale. Conturul atât de variat al melodiilor și ritmica mereu proaspătă sunt înglobate în armonii încântătoare, în care modalul alternează cu tonalul, majorul cu minorul. Deosebit de apreciată este cantilena expusă de violoncel în Andante, care este atât de sugestivă încât ar putea constitui fundamentul unei elegii separate. Fulgurantul Scherzo, cu incisiva celulă ce trece la toate instrumentele, contrastează cu melodia Trio-ului care, în pofida tempo-ului mișcat, poartă în ea germenul durerii. Mai așezat, finalul nu pare a fi o concluzie logică a frământărilor părții anterioare, ci un intermezzo în viața omului chinat, care își permite un joc liniștit, savuros, și uneori o reținută veselie.

Cu aceleași mijloace de limbaj muzical național și arhitectonică clasică, Dvořák construiește 11 *Cvartete de coarde*, două *Cvartete de coarde cu pian*, două *Cvintete de coarde cu pian*, *Sonata pentru vioară și pian în Fa major*, *Sonatina pentru vioară și pian în Sol major*, unele mai opulente ca sonoritate, altele mai viguroase și mai dramatice, cu elemente tematice în care primează nota slavă. De dimensiuni foarte mici, miniaturile pentru pian – *Dansuri slave*, 12 *piese programatice*, *Bagatele* – cu o scriitură transparentă, aduc variate intonații ritmico-melodice de sorgintă populară și colorate armonii modale, la fel ca și liedurile sale.

Cele patru *Trio-uri*, cu o scriitură de clasică transparentă, trimitând la spiritul trio-sonatelor preclasice, aduc o oază de lumină lină în sufletul celor care le execută în cercul intim al familiei. Desfășurări mai bogate are *Trio-ul Dumky* (1892), unde predomină motive dansante – dumka și furiant – cu unele ecouri melancolice aduse, adesea, de dansul popular ceh.

În domeniul operei abordează o variată tematică: istorică – *Iacobinul*, *Dimitri*, *Alfred*, mitologică – *Armida*, basmul slav – *Rusalka* sau comică – *Vanda*, *Țăranul isteț*. În pofida tematicii diverse, el nu a fost fericit inspirat în realizarea celor zece opere, care au o valoare documentară. În schimb, în muzica religioasă, unde dramaturgia nu se axează pe librete cu acțiune prozaică sau

cotidiană, ci evocă figuri și idei transcendente, Dvořák reușește să comunice tematica înaltă a acestor lucrări: *Missa în Re major, Te Deum, oratoriul Sf. Ludmila, Recviem, Stabat Mater*. Poezia divină din oratoriul *Sf. Ludmila* sau din *Recviem* cuprind ascultătorul prin muzica lor, ce nu-i pare străină sau desprinsă de trăirea obișnuită.

Unul dintre prietenii săi fiind și Ceaikovski, a fost invitat în Rusia pentru a-și dirija lucrările, unde critica, extrem de favorabilă, l-a proclamat “cel mai mare muzician dintre slavii occidentali”. Afirmția se dovedește a fi și astăzi valabilă, căci Dvořák, acest “Grieg al cehilor”, este considerat cel mai viguros compozitor al școlilor naționale din a doua jumătate a veacului al XIX-lea.

După trei veacuri de dominație daneză, în anul 1814, *Norvegia* trece sub stăpânire suedeză, de care se desprinde în anul 1905. Bucurându-se de o relativă autonomie, Norvegia își păstrează parlamentul și unele libertăți economice. Dacă în prima jumătate a veacului al XIX-lea, în țările scandinave n-au existat mișcări și revolte, în a doua jumătate se simte un suflu viu de trezire a națiunilor, care vor lupta pentru afirmarea culturii lor naționale. S-au impus în toată lumea scriitorii H. Ibsen, H. Bjornson, Hamsun, iar pe plan muzical, școala norvegiană, prin *Halfdan Kjerulf, Richard Nordraak* (1842-1866), *Johann Svendsen, Christian Sinding* și *Edvard Grieg* (1843-1907), detașați de reprezentanții școlii scandinave patronată de danezul *Niels Gade* (1819-1900), ale cărui creații vădesc amprenta romantismului mendelssohnian, colorat uneori cu elemente populare.

Compozitorul reprezentativ al școli muzicale norvegiene este *E. Grieg*. Născut la Bergen, studiază de mic pianul cu mama sa, o distinsă pianistă cu studii făcute la Londra și Hamburg și o ferventă animatoare a vieții muzicale. De la aceasta, tânărul Edvard a moștenit nu numai talentul muzical, ci și un fierbinte sentiment patriotic. “Paganini al Nordului”, cu o activitate concertistică strălucită, *Ole Bull* (1810-1880) poposește în orașul său natal Bergen, unde ascultă *Variațiunile pe o temă germană* ale adolescentului Grieg. I-a îndrumat pașii spre Leipzig, unde studiase și el cu L. Spohr. La Conservatorul din Leipzig asimilează creația marilor clasici și romantici la clasa de pian a lui Fr. Wenzel și Ignaz Moscheles. Dacă Ernst Richter (autorul unui tratat de armonie), l-a supus unei rigori academice, în schimb Moritz Hauptmann și K. Reinecke (dirijorul Gewandhaus-ului), l-au lăsat să-și dezvolte liber propria personalitate.

La absolvirea Conservatorului (1862), beneficiind de un larg orizont artistic asimilat în capitala saxonă, nu rămâne la Bergen, ci se îndreaptă spre Copenhaga, capitala țărilor scandinave, oraș cu o animată viață muzicală. Împreună cu Nordraak, Hansen, Hornemann, Grieg înființează societatea *Eutherpe*, menită a răspândi muzica scandinavă. Șeful școlii scandinave, N. Gade îl îndrumă să scrie o simfonie, pe când compatriotul său, Nordraak, dornic să creeze o muzică națională norvegiană cu idiom propriu, îi dezvăluie inepuizabilele resurse ale folclorului norvegian.

După terminarea uverturii *Toamna* și după prima călătorie efectuată la

Roma, se stabilește la Christiania, viitoarea capitală norvegiană Oslo, unde dirijează "Societatea Filarmonică" și se străduiește să impulsioneze activitatea artistică. Și la Bergen va fonda, împreună cu Svendsen societatea muzicală *Armonia*, organizând o viață concertistică permanentă. La Roma, îl întâlnește pe Liszt, care îi apreciază *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* și prima *Sonată pentru vioară și pian în Fa major* (1865), iar în 1876 călătorește la Bayreuth pentru a audia tetralogia wagneriană, fără ca aceasta să-i influențeze stilul.

În calitate de dirijor a făcut numeroase turnee în Europa, în speță în Anglia, unde a fost cel mai popular compozitor după Mendelssohn. Revine și la Leipzig, unde îl cunoaște pe Ceaikovski, a cărui creație o apreciază în mod deosebit. În anul 1893, Universitatea din Cambridge îi acordă titlul de "doctor honoris causa", titlu conferit și compozitorilor Boïto, Bruch, Ceaikovski, Saint-Saëns. Neostoit luptător pentru impunerea școlii naționale norvegiene, a reușit în anul 1898 să organizeze primul "Festival de Muzică Națională", invitând "Orchestra Filarmonică" din Amsterdam, condusă de Wilhelm Mengelberg, unele concerte fiind dirijate de Grieg și J. Svendsen.

Dacă primele creații prezintă unele înrâuriri ale romanticilor germani, în următoarele lucrări pornește pe drumul trasat de Nordraak, autorul "Imnului național", mort prematur la numai 24 de ani. Grieg se apropie tot mai mult de seva vie a muzicii populare norvegiene. Toată viața a fost mânat de dorința creării unei muzici naționale, desprinsă de școala scandinavă, patronată de N. Gade, și mai ales de influența culturii muzicale germane.

A folosit ca izvor de inspirație culegerea organistului L. M. Lindemann, *Melodii populare* (1840), în diferite genuri vocale și instrumentale. El realizează inspirate scene din viața poporului cu ajutorul unui limbaj romantic expresiv cu vădite elemente naționale în: *Dansuri simfonice*, *Dansuri țărănești norvegiene*, *Dansuri și cântece nordice*, suita *Din vremea lui Holberg*, *Balada pentru pian în sol* (cu patru variațiuni pe o temă folclorică), în miniaturi vocale și instrumentale.

În miniaturile pentru pian, toate programatice și cu titluri sugestive, se inspiră din obiceiurile poporului și frumusețile naturii, din basmele și legendele populare, reușind să creioneze spiritualitatea neamului său prin melodii simple, multe de inspirație populară, înveșmântate cu armonii bogat colorate, ce traduc simțirea nordicilor. Dintre numeroasele miniaturi pentru pian, cele mai cunoscute sunt cele 10 caiete de *Piese lirice* cu fermecătoare imagini pitorești, bucolice sau baladești. Piesele lirice pentru pian sunt vădit influențate de stilul romantic german, după cum ne mărturisește autorul: "După stil și formă am rămas un romantic german din școala lui Schumann. Dar în același timp, am cercetat tezaurul bogat de cântece populare ale patriei mele și din această emanație a sufletului poporului norvegian am căutat să creez o artă națională."

A scris și peste o sută de *lieduri*, mare parte dedicate soției sale, cântăreața Nina Hagerup, care le-a făcut cunoscute în concertele sale. Marcat de stilul romantic german, pe această solidă tradiție a grefat formule naționale, care poartă în ele poezia nordică cu parfumul ei aparte. Foarte elocvent definește

Ceaikovski creația lui Grieg: "Muzica sa este pătrunsă de o melancolie fermecătoare, ce oglindește frumusețile naturii norvegiene, când maiestuoasă, largă și plină de măreție, când modestă și săracă, însă la fel de atrăgătoare pentru sufletul unui nordic."

Visul său de a realiza o operă națională nu și l-a împlinit. A compus doar muzica de scenă la *Sigurd Jorsalfar* și la melodrama *Olaf Trygvason* de Björnson, dar și pentru poemul *Peer Gynt* de Ibsen. A realizat portretul visătorului P. Gynt, care pleacă în lume sperând să găsească idealul vieții sale. Fără să fi înțeles rostul existenței sale, la bătrânețe se întoarce în țară, după naufragiul vasului cu care călătorise. O regăsește pe senina Solveig, care îl aștepta cu devotament, și constată cu amărăciune că și-a irosit viața în van, căutând peste mări și țări idealul mult visat.

Din cele 23 de piese scrise pentru poemul lui Ibsen, Grieg a ales opt dintre ele și a alcătuit două suite simfonice. În cele două suite, piesele nu sunt așezate în ordinea acțiunii dramei. Grieg conturează sugestive tablouri simfonice, în care creionează reușite portrete: *Răpirea și plânsul lui Ingrid*, *Cântecul lui Solveig*, *Dansul Anitrei*, emoționanta evocare a ultimelor gânduri ale mamei sale în *Moartea Aasei*, scene ale fantasticului de basm – *În palatul regelui munților* sau momente exotice în *Dans arab*, dar și tablouri din natură, precum pastorala din *Glasul dimineții* sau furtuna pe mare din *Reîntoarcerea lui Gynt*.

Chiar și muzica sa de cameră: cele trei *Sonate pentru vioară și pian*, *Sonata pentru pian în mi minor*, *Sonata pentru violoncel și pian*, *Cvartetul de coarde în sol minor* sunt suite de poeme lirice și epice. El sintetizează stilul cameral cu cel concertant și aduce elemente ritmico-melodice și armonice de factură populară în limbajul muzical romantic. Cele trei *Sonate pentru vioară și pian*: prima, în Fa major, lirică, a doua, în Sol major, pronunțat norvegiană și ultima, în do, dramatică și tensionată sunt replici nordice ale sonatelor brahmsiene. Ca o frescă cu diferite imagini, în *Cvartetul de coarde în sol minor* (1878) aduce narativul baladei în prima parte, lirismul romanței în cea secundă, fantasticul unui intermezzo în cea de a treia parte și plastice efecte timbrale în saltarello-ul final.

Cea mai remarcabilă creația a sa este *Concertul pentru pian și orchestră în la minor*, impresionantă lucrare a unui tânăr de 25 de ani. Muzica concertului atrage prin fermecătoare teme lirice sau exuberante, prin ritmuri înflăcărate ale dansului popular, prin unele structuri modale și colorit specific norvegian. Muzica ne transpune în încântătorul peisaj al fiordurilor, al ținuturilor cu climă aspră, dar cu oameni deosebit de sensibili. Vădit inspirat de concertul schumannian, prin tonalitatea la minor, prin cadența introductivă strălucitoare și lirismul tematic, Grieg se integrează cu această lucrare, de un evident specific norvegian, în tezaurul concertistic european. Concertul încântă prin melodiile pline de candoare și prospețime, prin dinamismul desfășurării muzicale, când cu expresii duioase asemănătoare cântecului popular, când cu accente solemne și patetice, când cu frenezia dansului popular.

Grieg, acest "Chopin al Nordului" cum l-a numit Bülow, n-a avut suflul

patetic și vigoarea marelui romantic polonez. Talentul său de peisagist liric sau bard epic l-a imortalizat în concise pagini aforistice, de o bogată inventivitate melodică și ritmică, cu unele armonii impresioniste și disonanțe îndrăznețe. Farmecul modal și efectele timbrale pitorești surprind atmosfera boreală nordică, dar și finețea sufletului și asprimea vieții poporului său.

O foarte sugestivă caracterizare a muzicii sale ne-a lăsat-o chiar autorul: “Artiști ca Bach și Beethoven au clădit altare și temple pe culmi. Eu am vrut să clădesc case pentru oameni, în care ei să se simtă fericiți”. Găsim unele citate folclorice, dar el scrie mult în caracterul muzicii populare. Excelând în genul miniaturii lirice, Grieg s-a impus printre reprezentanții de frunte ai școlii naționale europene și a rămas în repertoriul tuturor formațiilor cu concertul și cvartetul său, pe lângă celelalte lucrări de dimensiuni mai mici, dar cu aceeași forță de sugestie și cu aceeași personalitate bine conturată.

În secolul al XIX-lea, *Spania* cunoaște mari mișcări după invazia napoleoniană. Va urma războiul civil între liberali și republicani, dar și războaiele coloniale, care vor sfârși cu pierderea posesiunilor din Pacific. Odată cu întronarea lui Alfonso al XII-lea (1875), fiul reginei Isabela, începe în Spania alternanța liberalilor cu conservatorii. Înfrângerea suferită de spanioli în războiul cu americanii (1898) va uni strâns generația scriitorilor “de la 1898” pentru a realiza sinteza iberico-universală în operele lor.

După ce au fost, timp de un secol, sub dominația operei italiene, în secolul al XIX-lea spaniolii își consolidează arta națională prin numeroase inițiative artistice. Cultura muzicală spaniolă pătrunde în circuitul european prin cei doi reprezentanți importanți ai săi – *Isaac Albeniz* și *Enrique Granados*. Va lua avânt muzica instrumentală prin celebrul violonist și compozitor *Pablo Sarasate* (1844-1908, elevul lui Vieuxtemps), prin *Monasterio*, fondatorul școlii violonistice spaniole, și *Pablo Casals*, ctitorul școlii violoncelistice. Se impune și școala de pian prin profesorii Pedro Albeniz, Pedro Tintorer și apoi prin cunoscuții pianiști concertiști *Albeniz*, *Granados*, *Ricardo Vines*, *Joachin Nin*, *Joachin Malats*.

Părintele școlii naționale spaniole este compozitorul, profesorul și eruditul *Felipe Pedrell* (1841-1922), autorul unui *Dicționar tehnic muzical*. Înfocat militant pentru înlăturarea influențelor străine, el i-a convins pe discipolii săi – Albeniz, Granados și de Falla – de necesitatea făuririi unei arte spaniole prin încorporarea idiomului național în muzica cultă.

Primul compozitor și pianist, cunoscut și apreciat încă din timpul vieții sale, a fost *Isaac Albeniz* (1860-1911). Viața sa a fost un adevărat roman de aventuri. Copil minune, la 6 ani pleacă la Paris pentru a studia pianul nouă luni cu Marmontel (profesor la Conservatorul național), iar la 12 ani pornește peste mări cu un vas care-l duce la Rio de Janeiro. Dă concerte în diferite orașe de pe continentul american, în Brazilia, Argentina și Uruguay. Cu sprijinul lui Chausson ajunge în anul 1874 la Leipzig, unde studiază un timp cu Jadasson și Reinecke, iar cu ajutorul consilierului regelui Alfonso al XII-lea se va perfecționa la Conservatorul din Bruxelles cu Gavaert și Duport. La vârsta de

18 ani, ajunge la Budapesta, unde un timp este elevul lui Liszt, fiind gata să intre în ordinul călugărilor benedictini.

La Barcelona (în 1882), studiază cu mentorul școlii naționale spaniole, Pedrell, iar apoi cu d'Indy la Paris (1900). Aici va cunoaște creația franckistilor, dar și muzica lui Fauré, Debussy, Dukas și Ravel. După stabilirea sa la Paris (1892), va deveni un timp profesor de pian la "Schola Cantorum". La Paris, în cadrul *Societății Naționale de Muzică*, își va asculta propriile creații. Cunoscut ca pianist virtuoz în toată Europa datorită turneele sale, el va poposi adesea și în Spania, unde, în anul 1895, va organiza, la Barcelona, concerte cu muzică spaniolă.

Fără a avea un simț dramatic deosebit, el a abordat genul liric, scriind la cererea unui bancher englez opera basm *Inelul magic* și apoi opera comică *Henry Clifford* (1893). Mai reușită este opera comică în stil național *Pepita Jimenez* (1895), dar și unele zarzuele, la modă atunci. Pentru orchestră a transcris suita sa de pian *Catalonia*, pe care o subintitulează *Rapsodie spaniolă*, impregnată cu formulări specifice pitorescului folclor spaniol.

Același stil național străbate întreaga creație pianistică, care își trage seva din caracterul viguros al jotei sau ardent al malaguenei. Lucrările sale pianistice stau la baza școlii naționale moderne spaniole: *Suita spaniolă*, *Amintiri din călătorie* (după modelul ciclului lui Liszt – *Ani de peregrinări*), *Cântece spaniole*, *Espana*, *Navarra* (neterminată) și cele 12 piese din *Iberia*. În creația pentru pian a realizat o sinteză între stilul popular și cult, valorificând bogatul folclor catalan și andaluz într-o muzică cu melos elegant și note exotice, cu ritmuri electrizante și colorit fermecător. Unele lucrări prezintă o complexă scriitură pianistică și influențe coloristice ale muzicii franceze – Debussy și Dukas.

Creație de factură populară, *Suita spaniolă* cuprinde opt piese inspirate din peisajul și natura diferitelor provincii și orașe: Granada, Cataluna, Sevilla, Cadiz, Asturias, Aragon, Castilla, Cuba. Cele 12 piese inspirate din folclorul andaluz din suita *Iberia*, cu titluri evocatoare, prezintă ritmuri vii, colorit armonic bogat, sonorități strălucitoare și pasaje de virtuozitate instrumentală, ce trădează spiritul improvizator, el fiind considerat "un Liszt al Spaniei".

Stilul său pianistic îmbină expresive linii melodice și formule ritmice frenetice în țesături instrumentale pitorești. Verva melodică și deosebita inventivitate ritmică își trag seva din cântecele tradiționale spaniole, muzica sa fiind o oglindă a temperamentului poporului spaniol, atât de pasionat și cu o neobișnuită forță vitală. Cu excepția unor piese de salon, creația sa pianistică cucerește și astăzi prin vibrantul melos și ritmica ardentă a dansurilor populare: *flamenco*, *malaguena*, *jota*, *fandango*, *seguidilla*, *passo doble*, inserate într-o scriitură de virtuozitate instrumentală și cu unele efecte timbrale orchestrale.

Alt nume de referință al școlii naționale spaniole este *Enrique Granados* (1867-1916). S-a născut la Barcelona, unde studiază de mic pianul cu J. H. Pujol și compoziția cu F. Pedrell. Ca și Albeniz, își desăvârșește studiile la Paris cu Ch. de Bériot la "Conservatorul Național", fiind coleg cu pianistul spaniol Ricardo Vines. După debutul său (în 1889) de la "Teatrul liric" cu *Concertul*

pentru pian și orchestră în la minor de Grieg și cu trei *Dansuri* proprii, se dedică impulsivității vieții muzicale spaniole. În 1891 înființează "Societatea corală catalonă" cu Vives și Millet și apoi "Societatea de concerte", unde muzica lui Wagner va fi des programată.

Pianist de renume, Granados desfășoară o vie activitate concertistică, dând concerte la două pianе cu J. Malats, Saint-Saëns, Ed. Risler, J. Nin și seri camerale cu violoniștii J. Thibaut, Crickboom și cu violoncelistul Pablo Casals. Contribuie la creșterea prestigiului artistic al țării sale și prin fondarea "Academiei de Muzică" (1901), condusă după moartea sa de discipolul său Marshall. Cu autoritatea sa binecunoscută a ctitorit o solidă școală de pian, încât Fauré îl va desemna ca membru în juriul pentru acordarea premiului Diémer. Faima sa de pianist s-a răspândit nu numai în Europa, ci și în America, unde a fost invitat să cânte chiar și la Casa Albă. În anul 1916, în drum spre America, pentru a-și reprezenta opera *Goyescas*, vasul Sussex cu care călătorea a fost torpilat de un submarin german.

Deși Granados abordează toate genurile, ele nu sunt de aceeași valoare. Ademenit de scenă, scrie șapte opere. Dintre ele se detașază opera națională în stil verist *Maria del Carmen* (1896), cu melodii inspirate din diferite cântece și formule de dansuri populare – *copla*, *parranda*, *bolero*, *malaguena* – și opera *Goyescas*. Scrisă în 1916, după suita pentru pian cu același nume, acțiunea acestei opere ne transpune în atmosfera lumii feudale din timpul vestitei ducese de Alba. Ambianța societății spaniole galante de odinioară este redată cu o serenadă și un menuet de curte, dar și cu exuberante ritmuri și melodii ale dansurilor spaniole, *jota*, *malaguena*, sau ale cântecului popular, *tonadilla*.

În cele două cicluri de lieduri, patru *Tonadillas* și *Canciones amatorias*, reînvie vechile cântece spaniole din veacul al XVI-lea. Sunt melodii de inspirație populară cu bogate ornamente și formule ritmice antrenante, ce trădează firea înflăcărată și sentimentală a poporului spaniol.

Granados, acest "Grieg al Spaniei", și-a dedicat o mare parte a creației sale instrumentului îndrăgit. După modelul lui Schubert, scrie *Impromptus-uri* și *Valsuri poetice*, iar după exemplul lui Liszt, *Studii expresive*, 12 *Dansuri spaniole*. Influența lui Schumann o descoperim în *Foi de album*, *Scene romantice*, *Scene poetice*, *Povestiri pentru tineret*, *Scene copilărești*. Stilul său pianistic nu prezintă sonorități ample cu efecte orchestrale, ca muzica lui Albeniz, ci sonorități camerale transparente și un colorit discret.

Creația pianistică culminează cu cele două suite *Goyescas* (1911), ce conțin evocări pitorești și sugestive tablouri din epoca ducesei de Alba: cu amoruri și declarații de dragoste, certuri și regrete ale îndrăgostiților, cu "dansul policandrului" și "grădinile seniorale și triste", cu serenada macabră și pătimașul fandago, piese prețuite și interpretate de pianiștii timpului A. Cortot, E. Risler, J. Malats și J. Nin. Vrând să realizeze imaginea Spaniei galante într-un stil propriu, Granados subliniază caracterul lor spaniol: "Am dorit să dau acestor «Goyescas» o notă personală, un amestec de amărăciune și grație, care să alterneze cu ambianța de poezie rafinată. Ritmul, coloritul și viața sunt

autentic spaniole. În nuanțele sentimentale fac să se împletească dragostea și pasiunea, dramaticul și tragicul, la fel ca în întreaga operă a lui Goya.” Celebrul violoncelist Pablo Casals îl considera pe Granados “Schubertul nostru”, căci el a reușit să valorifice elanul liric, vigoarea și exuberanța poporului spaniol în lucrări ce stau la baza școlii spaniole moderne, aidoma romanticului german.

Cu Albeniz și Granados, școala muzicală spaniolă iese din penumbra vecinilor francezi și italieni, afirmându-și puternic personalitatea și autenticul caracter iberic, ilustrat cu strălucire apoi de Manuel de Falla.

În timp ce Europa apuseană asistă la nașterea și dezvoltarea unor școli muzicale naționale, ce vor influența mersul înainte al istoriei limbajului muzical, *Țările Române*, aflate de secole sub dominație turcească, își manifestă foarte greu personalitatea în cultura muzicală. Aceasta a rămas tributară vechilor tradiții bizantine și influenței turcești, infiltrată prin meterhanalele și tabulhanalele armatei de ocupație. Doar folclorul țăranesc, menținut în cercul strâmt al vieții satului, este dovada existenței unei culturi muzicale cu virtualități specifice, ce s-ar fi putut afirma în condiții favorabile. Și acest folclor era în parte denaturat prin preluarea de către lăutari, care-l purtau în lumea salonului boieresc, unde existau condițiile unei noi deformări, de data aceasta “culegând firimiturile de la masa muzicală a aristocrației”, înstrăinându-se și pe această cale.

După primele încercări de creare a unor coruri, a fanfarei militare, a “Societății Filarmonice” din București (1834) și a “Conservatorului Filarmonico-Dramatic” de la Iași (1836), după îndesirea spectacolelor de operă date de trupe străine, se înfiripă un curent de promovare a culturii muzicale de tip occidental. Instrumentiștii și cântăreții străini, rămași în Principatele Române, au dinamizat activitatea artistică, contribuind la formarea instituțiilor noastre muzicale.

N-au întârziat să apară și primii creatori, dintre care amintim pe austriaca *Elena Teyber Asachi* (1789-1877) și *Fr. Rujițky* (cu armonizări de cântece românești), *Iosef Herfner* (cu *Uvertura Națională*), *Al. Flechtenmacher* (1823-1898, cu opereta *Baba Hârca*, *Uvertura națională moldavă*), *Ion A. Wachmann* (1807-1863, cu vodeviluri), *Ludwig Wiest* (1819-1889, cu creații pentru vioară), fără a mai vorbi de compozitorii din Transilvania, care ajunseseră la un nivel tehnic mai evoluat și la o afirmare accentuată a spiritului național.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, conștiința necesității alinierii culturii muzicale românești la cea europeană se datorează mișcării pașoptiste, Unirii celor două Principate și dezvoltării culturii românești moderne. S-au format nuclee puternice, care militau pentru o muzică de tip european, cu limbaj armonico-polifonic și un puternic specific național. Evident, conjugarea specificului național cu sistemul european de limbaj impunea rezolvarea unor probleme de ritmică, armonie și chiar de timbru. Studiile serioase făcute în Occident au favorizat apariția unor compozitori conștienți de misiunea lor. Totodată, faptul că tinerii români s-au deplasat în centre diferite, a avut ca rezultat independența noii culturi românești, căci ea nu s-a subordonat unei

școli anume, așa cum s-a întâmplat cu cea cehă, maghiară, nordică, tributare culturii germane, sau a spaniolilor care au depins în cursul secolelor de italieni și în epoca renașterii naționale de francezi. Totuși, s-au strecurat și la noi unele influențe franceze, germane, austriece și ruse, întregind mozaicul stilistic românesc, solid ancorat în tradiția folclorică românească, căci de la bun început toți acești muzicieni au pornit de la ideea clădirii unei muzici cu specific românesc.

La Iași, un prim nume este al lui *Alexandru Flechtenmacher* (1823-1896), care studiază vioara cu P. Hette și J. Leitner, iar la Viena cu G. Böhm și Mayseder. Devine capelmaistrul orchestrei "Teatrului Național", rodul colaborării sale cu V. Alecsandri și Matei Millo fiind numeroase vodeviluri, cântonete comice. Identificat cu aspirațiile poporului, scrie în 1848 cântecele *Sfântă zi de libertate*, *Unsprezece cireșar*, iar în preajma anului 1859, *Marșul Unirii*, *Hora Unirii*, *Cadrilul Unirii*, ce vor răsună peste tot, în saloane, la teatru sau pe străzi.

Nevoit să părăsească Iașul datorită convingerilor sale unioniste, el își continuă bogata activitate în capitala țării, unde din anul 1864 devine directorul Conservatorului. În cultura muzicală ne-a lăsat prototipuri ale miniaturii corale, vocale, prelucrări pentru pian ale melodiilor populare. A creat *Uvertura națională moldavă* (scrisă pentru vodevilul *Samson și Spiridon*) în forma sonatei, depărtată de tipul rapsodic al *Uverturii* lui Herfner. Această uvertură va servi și pentru reprezentațiile primei operete românești, *Baba Hârca*, apărută în 1846, cu 12 ani înainte de *Orfeu în infern* a lui Offenbach. Aprecierea dată de Liszt acestei uverturii poate fi considerată ca o confirmare a valorii acestei prime izbutiri simfonice românești. Cu opereta sa, a cărei muzică se sprijină pe cântecul popular, el deschide drumul dramaturgiei românești de operă. Și creația sa de cântece, romanțe și coruri este inspirată din cântecul popular, dar și din lupta pentru libertate a poporului nostru.

Tânărul *Eduard Caudella* (1841-1924) primește primele noțiuni de muzică de la tatăl său, Fr. Caudella, și P. Hette. După studiile de vioară făcute la Berlin (cu Herbert și Vieuxtemps) și Paris (cu Alard și Massart), se reîntoarce în țară în 1861, când Vodă Cuza îl numește pe tatăl său, Francisc Caudella, director al primului "Conservator de Muzică și Declamațiune", iar pe fiul său, profesor de violină și violonist al Curții domnești. Ca profesor de vioară, dirijor al orchestrei Conservatorului și director al acestei instituții, Caudella a dat impuls învățământului și vieții muzicale ieșene, pe care și le dorea la nivelul tradiționalelor școli muzicale europene.

El a avut și o prodigioasă activitate componistică, impunându-se prin creațiile sale, în care conjugă limbajul muzical european cu formulări izvorâte din practica folclorică românească. Din păcate, el era încă tributar unei concepții limitate, și anume că doar lucrările dramatice sau simfonice cu "sujet românesc" sunt apte a fi realizate într-un limbaj specific național, în timp ce celelalte genuri, mai ales cele fără titluri, rămân în limbajul romantic la modă. De la mici cuplete scrise pentru vodeviluri până la prima operă românească, a

creat diferite lucrări dramatice inspirate din cântecele populare. Astfel, vodevilul *Harță răzeșul*, opereta *Fata răzeșului*, opera comică *Olteanca* (1880), opera istorică *Petru Rareș* (1889) sunt scrise într-un limbaj în care caracterul național este evident. La fel și *Uvertura Moldova*, fantezia *Amintiri din Carpați*, balada *Sergentul*, legenda lirică *Traian și Dochia*. În schimb, numeroase *Pagini de album pentru pian*, cele două *Concerte pentru vioară și orchestră*, *Cvartetul de coarde cu pian*, *Cvintetul* sunt construite pe tiparele clasice și într-un limbaj romantic transparent. *Uvertura Moldova* are două idei principale bine profilate în formă de sonată, cu pregnante momente dezvoltătoare și o colorată orchestrație. Cele două *Concerte pentru vioară și orchestră* sunt concepute în spiritul școlii franceze, iar *Cvartetul de coarde cu pian*, în stilul romantic german. Cu toate influențele străine, prima operă românească *Petru Rareș* conține laitmotive de factură populară, armonii bogate și multe momente de real simfonism.

Contemporanul său, *Gavriil Musicescu* (1847-1903, originar din Ismail), după absolvirea Seminarului din Huși și a Conservatorului ieșean, a activat puțin timp ca profesor la Seminarul din Ismail. Cu sprijinul episcopului Melchisedec, pleacă la Petersburg unde studiază compoziția cu J. Hunke (profesor la Conservator). Datorită contactului cu școala muzicală rusă, el cunoaște modalitățile de prelucrare și valorificare a cântecelor populare ale clasicilor ruși. Din anul 1872 va preda cursul de armonie la Conservatorul ieșean, îndrumând tinerii în spiritul valorificării comorilor folclorice și realizând, astfel, o adevărată școală de compoziție. A fost și un neîntrecut dirijor al corului Mitropoliei (1876-1903), pe care a reușit să-l transforme într-un ansamblu profesionist, mulți coriști fiind absolvenți ai Conservatorului.

El aduce în literatura corală a vremii procedee originale de armonizare modală, atât în creațiile religioase cât și în cele laice, găsind cele mai adecvate procedee de armonizare a cântecelor populare românești. În anul 1889 publică *12 Melodii naționale*, culese și armonizate de el prin păstrarea specificului lor modal, fiind primele armonizări adecvate ale melodiilor populare din istoria muzicii românești. Și în creația corală bisericească a avut meritul de a armoniza și polifoniza melodiile psaltice și de a fi încercat, împreună cu protopsaltii I. G. Dima și Gh. I. Gheorghiu, prima transcriere a melodiilor bisericești tradiționale în notație apuseană.

Elevul acestuia, *Titus Cerne* (1859-1907), cu studii în Franța și Italia, creator de muzică religioasă și armonizator de cântece populare, s-a remarcat printr-o bogată activitate muzicologică, fiind editorul primei reviste muzicale, *Arta*, și autorul primului *Dicționar de muzică – voci și instrumente. Biserică, Concert, Teatru, Compoziție și Istorie*. A fost profesor de armonie la Conservatorul ieșean, profesor de muzică la "Seminarul V. Costachi", dirijorul corului de la biserica "Sf. Spiridon" și autorul cantatei *Esthera*, a unei *Liturghii* și a unor miniaturi vocale și corale.

La București, în afară de Flechtenmacher, care se mutase în capitală, Conservatorul a găzduit printre profesori numeroși compozitori care și-au pus talentul în slujba zămislirii culturii muzicale românești. Astfel, alături de Ed.

Wachmann se profilează figura lui **George Ștephănescu** (1843-1925), care a studiat la Paris cu H. Reber, A. Thomas și F. Auber. Compozitor dotat cu o solidă pregătire tehnică, ne-a lăsat lucrări dramatice: operele comice *Mama soacră*, *Scaiul bărbaților*, opereta *Cometa*, *Peste Dunăre*, feeria *Sânziana* și *Pepelea* și opera neterminată *Petra*.

El își înscrie numele în cultura muzicală și prin crearea primei *Simfonii* (1869), a *Uverturii Naționale*, a *Cvartetului în fa minor*, a unui *Cvintet* și a două *Sonate* (una pentru pian, alta pentru violoncel și pian) și lieduri. Cu excepția *Uverturii Naționale*, unde se disting teme de factură românească, în celelalte folosește un limbaj romantic transparent. Este un abil mânuitor al scriiturii orchestrale și camerale, dar, din păcate, lucrările sale, nefiind axate pe filonul național, n-au prins rădăcini.

Marele său merit este străduința de a scrie muzică vocală, în special pentru a forma cântăreți de operă și, totodată, de a fi luptat pentru afirmarea teatrului românesc de operă. În anul 1885, el dă primul spectacol de operă cu *Linda de Chamonix*, cântat în limba română numai cu interpreți români. Realizările lui n-au putut convinge însă pe guvernanți să înființeze un teatru de operă de stat. El va înființa "Compania lirică", cu care va duce lupta mai departe pentru înființarea Operei Române.

Contemporanul lui Ștephănescu este **Constantin Dimitrescu** (1847-1928), profesor, instrumentist în orchestra "Societății Filarmonice Române", creatorul primului "Cvartet" permanent și ctitorul școlii de violoncel. În afara bogatei sale activități pedagogice și concertistice din țară și străinătate, el și-a îndreptat atenția spre muzica de cameră, creând șapte *Cvartete de coarde* și trei *Concerte pentru violoncel*, scrise într-un onest stil clasic. Concertele sale denotă cunoașterea posibilităților instrumentului, precum și capacitatea de melodist al autorului. La fel, cvartetele ne relevă măiestria cu care a folosit resursele instrumentelor de coarde. În unele creații include intonații folclorice, preluate însă din repertoriul lăutarilor. Cele două *Uverturi*, numeroase miniaturi pentru violoncel și pian, dintre care și celebrul *Dans țărănesc*, completează bogata sa contribuție la formarea școlii muzicale românești moderne.

În Transilvania, brașoveanul **Gheorghe Dima** (1847-1925) este figura centrală a mișcării de constituire și de propășire a culturii muzicale românești. A făcut serioase studii muzicale la Viena, Karlsruhe și Leipzig, specializându-se în arta cântului și în domeniul teoretic. Un timp a activat ca bariton la opera din Klagenfurt și Zürich. În țară a fost un animator zelos al mișcării corale, dirijând succesiv formațiunile *Reuniunile de cântări* din Sibiu și Brașov, dar și corul bisericii Sf. Nicolae din Brașov. La înființarea Conservatorului din Cluj (1919) i se încredințează catedra de armonie și direcțiunea acestei instituții.

Format sub semnul seriozității studiilor germane, Dima s-a preocupat intens de crearea prototipurilor muzicale. Astfel, el este creatorul liedului românesc și al madrigalului. A compus numeroase coruri laice, o *Liturghie*, numeroase colinde și cântări bisericești, iar pentru orchestră scrie balada *Mama lui Ștefan cel Mare* (pentru bas, altosoprană, cor și orchestră) și o *Cantată pentru*

tenor, cor și orchestră. A realizat numeroase prelucrări vocale ale melodiilor populare (*Jelu-i-m-aș și n-am cui*, *Mugur, mugurel*, *Vai mândruțo*) și creații de invenție proprie, în care acompaniamentul pianistic amplifică expresivitatea vocală. Binecunoscute sunt liedurile pe versurile lui Eminescu – *Somnoroase păsărele*, *De ce nu-mi vii*, *Și dacă ramuri bat în geam*, *Dorința* -, dar și baladele *Groza*, *A venit un lup din crâng*, create cu un limbaj armonic bine diferențiat.

Concitudinul său mai tânăr, **Iacob Mureșianu** (1857-1917), după studiile muzicale de la Leipzig, activează în țară la Brașov și Blaj, ca profesor și dirijor al unor formații corale. Ca și mulți alți profesori din învățământul mediu, el a fost un adevărat apostol care nu s-a mulțumit numai cu activitatea școlară strictă, ci a căutat să creeze un climat favorabil unei activități muzicale înfloritoare. Lucrările sale se disting prin rigoarea formelor, printr-o dramaturgie sobră și o elevată poezie, cele mai importante fiind poemele dramatice *Mănăstirea Argeș*, *Constantin Brâncoveanu*, *Uvertura Ștefan cel Mare*, numeroase vodeviluri – *Scara mâtei*, *Cinel*, *Cinel*, *Nunta țărănească*, *Millo director* – titluri elaborate și în alte regiuni ale țării, creându-se astfel o puternică mișcare pentru dezvoltarea muzicii dramatice românești. Nu a neglijat nici literatura pentru pian și cea corală, pentru a crea o viață muzicală atât în cercurile intime, cât și în cadrul mai larg al unor societăți corale.

Cernăuțeanul **Carol Miculi** (1821-1897), care și-a făcut studiile la Paris, ca elev al lui Chopin și Reber (armonie), a apărut ca pianist concertist, activând și ca profesor de pian la Conservatorul din Cernăuți și Lvov. A cules și a publicat patru caiete de cântece populare românești, *48 Arie naționale*, un "incunabul" al colecțiilor de cântece populare românești. Printre celelalte lucrări ale sale se numără miniaturi de tip Chopin, dar și românești, coruri religioase și laice, precum și *Liturghia română* (*Messsa romena* - 1864).

Tot din Cernăuți a plecat și **Eusebiu Mandicevschi** (1857-1929), prieten bun cu Brahms. După studiile muzicale de la Viena, rămâne în capitala austriacă ca profesor la "Academia de Muzică" și dirijor la diferite societăți corale. În afara unor cantate și vodeviluri, piese pentru pian, coruri, lieduri pe textele poezilor români, două *Concerte religioase*, *12 Liturghii*, scrie și diferite lucrări muzicologice în domeniul istoriei muzicii.

Spre deosebire de compozitorii români ai etapei timpurii de afirmare a școlii muzicale naționale românești, care își fundamentau creația lor pe studiul tehnicii occidentale, **Ciprian Porumbescu** (1853-1883), un muzician cu scânteia genului, dar cu studii reduse, s-a afirmat pregnant în viața muzicală. Aceasta mai ales datorită substratului combativ al muzicii sale, voit create "pentru întreaga Dacie". Scheletul armonic simplu, suportul melodiilor sale fluente și forma convingătoare nu împiedică însă construcția formelor adesea fără cusur. Cunoscuta *Baladă*, al cărei stil melodic trădează fuziunea dintre cântecul popular, romanță și miniatura romantică sentimentală, se impune ca lucrare de căpetenie. Amintim și cantata *Altarul Mănăstirii Putna*, ce poate fi considerată ca prototip al genului prin concizia imaginilor, vibrația emoțională și melodica avântată, și opereta *Crai nou*. În pofida libretului diluat, opereta trăiește prin

vitalitatea melodiilor, prin expresia lirică și, mai ales, prin fervoarea patriotică, prezentă și în corurile sale. Indiferent de faptul că au servit diferitelor regimuri, cele două Imnuri Naționale *Pe al nostru steag* și *Trei culori* au rezistat timpului, datorită perfecte simetrii și coerenței interioare, asigurate de o logică funcțională.

Elev al lui Musicescu, *Ion Vidu* (1863-1931) și-a înscris numele în istoria muzicii din Banat. După studiile făcute la Arad și la Iași, s-a stabilit la Lugoj, unde o viață întreagă a muncit pe tărâmul școlii și a creat piese de muzică corală și vocal-simfonică. Corurile sunt mici capodopere, căci le-a scris în stil românesc, fără a se lăsa aservit citatului folcloric. Piese sale – *Răsunetul Ardealului*, *Răsunetul Crișanei*, *Preste deal*, *Ana Lugojana*, *Vraja* – au devenit piese de antologie, ele constituind o piatră de hotar în dezvoltarea muzicii corale românești.

Animați de aceeași flacără a afirmării unei culturi cu bogate valențe, muzicienilor citați li se cuvine din partea posterității respectul pentru fixarea pe firmamentul muzicii universale a luminilor românești.

SIMFONISMUL POSTROMANTIC

În Europa celei de a doua jumătăți a veacului al XIX-lea, romantismul se diversifică prin telurica muzică a reprezentanților școlilor naționale și prin cea realistă a veriștilor italieni, care, alături de curente izvorâte din romantismul însuși, au dat artei europene aspectul unui diversificat mozaic stilistic.

Simfonismul dramei wagneriene a pus în umbră genul simfoniei, și, în general, muzica simfonică, întrucât tendința spre sincretism a romanticilor a neglijat genurile simfonice. Simfoniile programatice ale lui Liszt au direcționat genul spre concretul poetic. Folosind simfonismul bazat pe principiul leitmotivului, arhitectura simfoniei, în special forma sonată, va fi tratată atât de liber, încât nu va mai rămâne din ea decât schițarea unor opoziții, atenuate de multitudinea episoadelor. Un loc periferic, în momentul de vârf al muzicii romantice, l-a ocupat muzica religioasă, missele, cantatele și oratoriile nemaifiind lucrări capitale ale compozitorilor. În operă, tradiția wagneriană este încă foarte vie. Ea generează lucrări dramatice cu un conținut romantic exacerbat, pregătind expresionismul.

Unul dintre primele aspecte ale reacției împotriva excesului romantic a fost readucerea simfoniei în primul plan al creației muzicale. La arhitectura beethoveniană a simfoniei, care reprezintă fericita sinteză între respectul formei și un filon emoțional pregnant, vor năzui iarăși compozitorii. Dar vremurile erau altele, condițiile sociale și spirituale se schimbaseră, iar experiența muzicală se îmbogățise considerabil cu mijloacele de exprimare romantice. Oricât de ostili au fost unii compozitori față de estetica și limbajul wagnerian, ei nu au putut ignora disonanțele acestuia, pe care Wagner le-a dus atât de departe, încât punea sub semnul întrebării înseși canoanele organizării muzicii tradiționale și începea a fi contestată tonalitatea ca element de organizare a limbajului sonor. Atât Brahms, simfoniștii francezi C. Franck, Saint-Saëns, d'Indy, cât și compozitorii naționali Dvořák și Ceaikovski au preluat, fiecare în felul lui, dramaturgia și arhitectonica simfonică beethoveniană, reasezând muzica pură în primul plan al preocupărilor lor.

În Germania, monarhia prusacă, care a realizat unitatea țării “de sus în jos”, a favorizat dezvoltarea unei arte care să servească, prin fast și grandilocvență, țelurile militariste ale conducătorilor. Alături de stilul neobaroc de paradă, menit să redea măreția monarhiei, se cultiva o muzică a lirismului mic burghez, ce abătea arta de la tematica majoră. Se constată înclinarea spre desfășurări dense ale discursului muzical și spre opulență sonoră, pentru a oferi satisfacții senzoriale inedite. Un subiectivism exacerbat, o artă deosebit de colorată și variată, o instrumentație foarte încărcată sunt trăsăturile

simfonismului german din această epocă.

Paralel cu tendința de supralicitare a elementelor de exprimare muzicală, caracteristică postromanticilor, se manifesta poziția neoclasicilor, care vor căuta din nou economia și echilibrul mijloacelor și revenirea la aparatul redus al preclasicilor. Pendularea între sonoritatea masivă și "cea de cameră" se poate desluși nu numai la compozitori diferiți, ci în creația unuia și aceluiași autor.

Adulat de prowagnerienii de la Weimar și detestat de Brahms, **Anton Bruckner** (1824-1896), reprezentant semnificativ al simfonismului german postromantic, va readuce dramaturgia simfoniei prin abordarea exclusivă a muzicii pure. Creația sa prezintă trăsături clasice prin limpezimea și ordonarea limbajului muzical, sobrietatea conținutului și soliditatea arhitecturilor, dar și prin dense dezvoltări tematice. Ca și Brahms, nu a ignorat limbajul romantic și nici nu a reeditat epigonic simfonia beethoveniană, iar ca admirator al muzicii wagneriene a fost considerat un "Wagner al simfoniei". Temele intens elaborate, de un nobil echilibru, sunt supuse unor vaste și ingenioase travalii, realizate cu ajutorul unui material orchestral somptuos. În pofida temperamentului său echilibrat și a profunde sale religiozități, filonul său liric este deosebit de pregnant, dezvăluind filiația sa schubertiană.

A fost prezent în vârtoarea curenților atât de diverse ale epocii, în mijlocul cărora admiratorii săi l-au apărat din răspuțeri, pentru a nu fi zdrobit de unele ironii răuvoitoare. Atras de muzica sa, muzicologul francez E. Vuillermoz îi caracterizează astfel creația: "Tot ceea ce este universal în gândirea și limbajul beethovenian se găsește cu mai mult dinamism în muzica lui Bruckner. Este aceeași claritate, măreție și voce strălucitoare de tribun, precum și aceeași sete de tandrețe, prezentate într-un vocabular infinit mai bogat, cu o elocință mai nuanțată și o magnificență orchestrală de simfonist postwagnerian, care aureolează robustul discurs de un incomparabil prestigiu. Acele două slabe trompete, care forjează tonica și dominantă în simfoniile beethoveniene, sunt înlocuite aici prin somptuoase aliaje de alămuri, catifelate și totodată fulgurante, care depășesc în splendoare cele mai frumoase sonorități din *Amurgul zeilor*."

Născut în 1824, în satul Ansfelden din Austria superioară, nu departe de Steyn și Linz, el este cel mai mare din cei 11 copii ai lui Anton și ai Theresei Bruckner. Tatăl său, organist al bisericii din sat, a încurajat aptitudinile muzicale ale copilului, care deprindea ușor mânuirea spinetei din casă, a viorii și chiar a orgii, cântând adesea la slujbele duminicale. Primele noțiuni teoretice le capătă de la nașul său, Johann Weiss, din același sat.

Rămas orfan, la 11 ani este dus la Mănăstirea Sf. Florian, unde cântă în cor și își completează educația muzicală, studiind armonia cu capelmaistrul Michael Bogner, contrapunctul, cu Ed. Kuz, vioara cu Gruber, orga cu Kaningen și canto, cu Raab. După absolvirea "Școlii Preparandale" din Linz, unde a lucrat (1840-1841) cu Dornberger, care l-a inițiat în problemele cântului și a Generalbass-ului, revine la Școala Mănăstirii Sf. Florian. La vârsta de 31 de ani începe serioase studii muzicale la Viena cu Simon Sechter, pentru ca după

împlinirea a patru decenii de viață să dea numeroase creații: *misse, cantate, recviem, Te Deum* un cvartet și, mai ales, *simfonii*, care l-au consacrat. Apoi a fost numit profesor de orgă și compoziție la "Academia de Muzică " din Viena. Spre sfârșitul vieții a activat și ca organist al curții imperiale, petrecându-și ultimii ani și la castelul Belvedere, unde împărăteasa i-a rezervat o cameră.

Ca toți compozitorii vienezi, Bruckner a păstrat o strânsă legătură cu muzica populară, preluând motive din cântecul austriac. Spiritul popular este prezent prin lirismul duios și intim din mișcările lente, din trio-urile simfoniilor sale, dar și prin unele teme constitutive ale formei de sonată din primele părți. Ca și predecesorul său Schubert, limbajul este funciar popular, datorită climatului îmbibat de cântece și dansuri austriece în care și-a trăit copilăria și adolescența. Ca și Schubert, mai mult autodidact, el a cunoscut târziu rigorile limbajului savant de la S. Sechter, așa încât este mai puțin tributar tradiției academiste, atât de puternică în țările germane. Cu sinceritate expune motive și teme de ingenuitate populară lângă laitmotive de tip wagnerian sau de sobre secvențe polifonice de tip baroc. Simfonistul Bruckner îmbină armonios limbajul wagnerian cu cel clasic, construind edificii simfonice grandioase, în care se simte, uneori, preferința pentru emfaza neobarocă a epocii wilhelmiene.

În arhitectura celor nouă *Simfonii* păstrează o deosebită claritate a formei, o simetrie în desfășurarea muzicală și un clasic echilibru al mijloacelor. Ele prezintă unele lungimi ce îngreunează receptarea, astfel că în urma sfaturilor primite a operat unele tăieturi. În vremea noastră, mulți s-au ridicat împotriva acestor mutilări, realizându-se simfoniile în versiunile lor originale. Ca admirator al lui Wagner, Bruckner își constituie temele în maniera laitmotivului wagnerian, în finalul celei de a treia simfonii incluzând chiar ecouri din *Tannhäuser*.

Un rol important acordă grupului de alămuri, căruia îi alătură tubele. Deși face uz de armonii cromatice, el păstrează totuși claritatea clasică. În privința formei de sonată, el aduce în expoziție a treia temă, arătând că în muzică, ca și în viață, înfruntările nu sunt totdeauna categorice, și că un conflict poate derula acel "tertium non datur". De fapt, folosirea celei de a treia teme este conformă concepției sale religioase ce a dominat gândirea sa, cele trei teme simbolizând principiul religios al Sfintei Treimi: Tatăl, Fiul și Sfântul Duh.

Deși wagnerian convins, nu a abordat genul operei. Ca și Brahms, de care se deosebește totuși prin multe trăsături, nu a scris muzică programatică, dar unele simfonii tind spre particularizarea muzicii programatice. Creația sa prezintă multe aspecte postromantice: tensiuni puternice și contraste tematice foarte mari, țesături polifonice dense, structuri monumentale neobaroce, dilatarea formei prin politematism și succesiuni de secțiuni diverse, travaliu timbral bogat prin grupări de timbre și segmente bine diferențiate.

Prima sa simfonie a fost scrisă în anul 1866, la Linz. Compozitorul menține tiparul formei clasice, aducând însă în expoziția primei părți trei teme muzicale, iar în Andante și Scherzo elemente intonaționale populare din

muzica austriacă. Despre *Simfonia a II-a în do minor* (1872), s-a spus că ea poate fi considerată o expresie plenară a afirmării personalității sale “spre sine însuși” (“Durchbruch zu sich selbst”). Autorul apelează la un citat wagnerian (*Rienzi*), din *Missa* sa în fa minor și la teme de ländler, incluse într-o densă țesătură cu idei muzicale ample și dese pasaje modulatorii. *Simfoniei a V-a în Si bemol major* (1878-1894) i s-ar potrivi titlul “simfonia credinței”, întrucât numeroasele teme religioase de coral par a evoca lupta dintre îngeri și demoni, dar și frământările catolicului Bruckner.

Dacă *Simfonia a III-a în re minor* (1873), de mare tensiune și cu caracter eroic-monumental, este dedicată lui Wagner, ca semn de omagiu și de prețuire a creației acestuia, cea de *a IV-a* (1874) este supranumită *Romantica*, datorită caracterului ei pastoral-bucolic. *Simfonia a IV-a* este un imn dedicat frumuseților și sublimului naturii, așa cum reiese din programul compozitorului: “Oraș medieval în răsărit de soare; de pe turnurile orașului sunetul trompetei vestește dimineața; se deschid porțile, iar cavalerii ies din oraș pe falnici cai; ajunși în pădure, sunt cuprinși de vraja și freamătul codrului și de cântecul păsărilor.” Prima parte este un tablou al trezirii la viață a naturii, cu murmurul pădurilor și cântecul păsărilor. După marșul și tema coralului din mișcarea secundă, scherzo-ul zugrăvește o cavalcadă vânătorească și lirismul muzicii populare în trio, iar finalul, de mare amploare sonoră, sugerează dezlănțuirea unei furtuni în miezul verii.

Simfonia a VI-a în La major datează din anul 1881. Ea surprinde sentimentele de încântare ale omului aflat în mijlocul naturii, imagini fantastice și misterioase, precum și plenitudinea vieții. A șaptea *Simfonie în Mi major* (1883), după temele lirice și dinamice ale primei părți, prezintă un Andante-confesiune, creat sub impresia morții lui Wagner, un Scherzo tumultuos cu un Vals în Trio și un final ciclic exuberant și strălucitor. În *Simfonia a VIII-a în do minor* (1892), Adagio-ul său este supranumit “Ora morții”, (numită “Apocaliptică”), datorită imaginilor tragice. Bruckner se gândea la ceasul morții și la sfârșitul vieții pământești în timpul compunerii ei. Prezintă elemente tematice wagneriene din *Tristan (Siegfried)*, de coral și un măreț final fugat.

Testamentul său simfonic, cea de *a IX-a simfonie* (1894), neterminată, a dedicat-o: “Celui a cărui majestate primează asupra tuturor majestațiilor. Lui Dumnezeu I-o ofer, dacă El o acceptă”. Pe un pasaj din Andantele acestei simfonii, Bruckner a notat următoarea mărturisire: “Doamne, am suferit, dar îți mulțumesc pentru suferințele mele. Inima îmi era deschisă iubirii, dar nici o femeie nu m-a iubit. A fost voia Ta și voința Ta s-a împlinit. Am luptat, dar adesea am pierdut. Sunt sătul de viață, dar nu de a exista, căci Ți-am aparținut mereu. Momentul sfârșitului se apropie. O, bunule Dumnezeu, lasă-mă să termin acest imn al măreției Tale. Nu-mi refuza această bucurie și voi veni către Tine smerit și cu sufletul senin.”

Dacă romantismul severului Bruckner se datorează pioșeniei, frământărilor legate de viața și cutremurarea omului în fața morții, arhitectonica simfoniilor păstrează monumentalitatea sobră și limpezimea sintactică a stilului clasic. Ca

la toți simfoniștii epocii postromantice, și la el abundă densul lirism și coloritul orchestral, tematica muzicală înrudită cu cea wagneriană sau cu melosul popular, dar și spiritul neoclasic prin ordinea construcției sonore, iar seriozitatea travaliului tematic și stilul polifonic imitativ îi conferă ceea ce germanii numesc „das Ernste” (seriozitate).

Modestul organist de la Sf. Florian, Linz și Viena, însinguratul profesor și compozitor vienez este o figură reprezentativă a epocii, concepția sa fiind fructificată de către Mahler sau Reger, care vor duce mai departe conjugarea procedeeleor și arhitecturilor clasice cu fluxul liber al impulsului în viziuni estetice personale.

Alt reprezentant al simfonismului postromantic, al cărui lirism tragic și forță dramatică vor constitui un model pentru simfoniștii moderni ai veacului al XX-lea este *Gustav Mahler* (1860-1911). Linia sinuoasă a creației sale, ca și caracterul eterogen al formulelor muzicale utilizate sunt oglinda diverselor încrucișări stilistice din cultura muzicală germană postwagneriană. Alături de stilul neoclasic al lui Brahms și Bruckner, manifestat ca o reacție față de exacerbarile romantice, găsim monumentale trăsături romantice încurajate de estetica „colosalului” din epoca wilhelmiană, dar și încercări preexpresioniste care accentuează subiectivismul romantic.

Tragismul mahlerian izvorăște din profunda nemulțumire a omului, aflat în dezacord cu societatea vremii. În locul luptei îndârjite, el protestează prin redarea intensei dureri, a neliniștii interioare sau a grotescului, germini ai expresionismului. Expresia cumplitei suferinți, a disperării, trăsături expresioniste specifice, se întâlnesc în unele momente ale simfoniilor și în liedurile cu acompaniament orchestral. Alături de aceste aspecte, în creația sa găsim imagini bucolice, ale speranței și adesea note de sarcasm și amar umor. Diversitatea imaginilor, ca și diversitatea stilistică a redării acestora provin din cultura muzicală contemporană lui, dar și din formația sa muzicală.

Fiu al unor evrei negustori din Kalist (Boemia), Mahler cunoaște de mic cântecul popular ceh, care îi devine adevărată limbă muzicală maternă. La Viena, unde studiază la Conservator, este atras de Wagner, ca și colegul său H. Wolf. Se apropie de marile lucrări clasice și romantice, dar și de cântecul popular vienez, în care s-au contopit intonații populare maghiare, slave și ale altor popoare aparținând Imperiului austro-ungar. Ceea ce conferă un caracter austriac creației sale este cântecul de circulație curentă, cântecul de stradă, de petrecere și marșul, toate aceste genuri fiind contopite în cântecul popular austriac. De la Brahms și Bruckner, în climatul cărora s-a dezvoltat, va prelua simfonismul vienez și tradiția arhitectonică beethoveniană, iar din cel wagnerian va asimila expresivitatea și patosul romantic. Poate fi considerat un urmaș al lui Beethoven, mai puțin prin tematică, dar și al lui Wagner prin procedeele de exprimare simfonică. Pentru Mahler, muzica „trebuie să fie expresia compasiunii pentru suferințele omenești, a mesajului celor care doreau o viață mai bună”.

Patosul mahlerian, al anxietății și al suferinței, se configurează și sub

influența simfonismului lui Ceaikovski, ale cărui lucrări le dirija cu mult entuziasm. Stilul său se datorează și unor vectori personali, în speță a însingurării artistului în societatea vremii. Evreu fiind, pentru a putea răzbi în viața muzicală a trecut la catolicism, cu toate acestea a rămas un înstrăinat, ca orice om care trăiește departe de locurile natale. Între austrieci era privit drept ceh, aparținând unui popor minoritar subjugat, iar pentru germani era un austriac, deci nu un german veritabil.

După ce dirijează mici orchestre în diferite stațiuni balneare, activează ca dirijor în diferite orașe: Kassel, Praga, Leipzig, îmbogățind repertoriile orchestrelor cu creații vechi și noi ale culturii muzicale universale. În 1907 își întrerupe strălucita activitate de dirijor și director al "Operei Imperiale" din Viena (între anii 1898-1901 a fost și dirijorul Filarmonicii vieneze), instituție căreia i-a dăruit zece ani de rodnică muncă (între 1897-1907), după ce fusese dirijor cu remarcabile realizări la Opera din Budapesta și Hamburg. Ultimii ani (1907-1911), i-a petrecut dirijând în America spectacole de operă la Metropolitan și diferite cicluri de concerte simfonice. Moare la Viena, în anul 1911.

Suferințele din copilărie și adolescență, apoi viața agitată din lumea artistică, generată de dese conflicte cu conducătorii vieții artistice, i-au marcat viața și creația. Dominați de spirit mercantil, impresarii vremii n-au înțeles rigoarea și profesionalismul ce caracterizau realizările sale dirijorale. De aici provin notele tragice și clamările vehemente din creația sa. Frământarea continuă, care l-a măcinat, explică contrastele aparent nejustificate, o discrepanță dintre muzica de mare elevație și momente ce frizează banalul. Acestea devin nu numai acceptabile, ci și semne ale unei trăiri autentice, datorită valoroaselor efecte timbrale ale discursului sonor și a unor procedee de construcție ce înnobilează tot ceea ce ar fi părut comun.

Din muzica sa, ca și din diversitatea genurilor și a temelor abordate, transpare firea sa dornică de perfecțiune și măcinată de permanente căutări. Suferința omului o vedea curmată doar prin moarte, când tot ceea ce este rău se risipește, lumina adevărului aducând izbăvirea omului. Considera că "viața începe pe stradă și se termină în infinit", iar aserțiunea lui Dostoievski potrivit căreia "nu poți fi fericit, atât timp cât pe pământ există măcar o ființă care suferă" i-a fost și motto-ul vieții sale.

A scris nouă simfonii (a zecea neterminată), o lucrare simfonică cu două voci soliste, intitulată *Cântecul pământului* (1908), și ciclurile de lieduri: *Cântecele ucenicului călător* (1884), *Cornul miraculos al băiatului* (1896), *Cântecele copiilor morți* (1904). În creația simfonică lărgeste și adaptează cadrul simfoniei clasice la un nou conținut și la diverse formule, de la cântecul popular citat până la formulări proprii. De la marele său înaintaș Beethoven preia ideea includerii muzicii cu text în desfășurarea simfonică, integrând vocile în aparatul orchestral, ceea ce a dus la lucrări monumentale, la creșterea numărului părților și folosirea aparatului vocal-orchestral mărit. Mahler subliniază caracterul programatic al simfoniilor sale: "Ori de câte ori concep o lucrare simfonică, simt nevoia să recurg la mijlocirea cuvântului pentru a putea da glas ideilor mele

muzicale.”

Arhitectura și limbajul întrebuintate depășesc mult concizia și unitatea stilistică beethoveniană, iar apelarea la cuvânt va răpi simfoniei unitatea ei de exprimare generalizantă. Folosește unele modalități de exprimare proprii altor genuri, care duc la mărirea numărului părților. Astfel, *Simfonia a II-a “Învierea”* (1894) are cinci părți, a *III-a*, șase, în schimb, a *VIII-a* (1907), doar două părți. Diversitatea arhitecturării simfoniilor provine și din varietatea tematicii.

În prima parte din *Simfonia I în Re major, Titanul* (1888), compozitorul folosește melodii din ciclul *Cântecele ucenicului călător* (liedul *Merg astăzi, mâine prin câmpie*). Ea a fost considerată drept *Eroica* mahleriană, temele de marș redând hotărârea tânărului de a lupta împotriva răului care tulbură viața omului. Alții au denumit-o *Pastorală* sa, întrucât prezintă și imagini ale frumuseților naturii și ale vieții rustice prin temele de ländler.

În *Simfonia a II-a în do minor* (1894 cu două soliste și cor înfățișează suferința omului cu ajutorul marșului inițial, un copleșitor cântec de despărțire. La baza simfoniei așază “Urlicht-ul” (Lumina primordială), ca soluție a izbăvirii omului de suferințe, dar și convingerea în învierea tuturor la Judecata de apoi, ceea ce a impus prezența unor tablouri cu accente tragice, a secvenței *Dies irae* și a unor dimensiuni neproporționate ale lucrării. Dacă în mișcarea secundă a simfoniei deslușim influența ländler-ului austriac, folosit des de Schubert, în cea de a treia preia tema liedului *Sfântul Anton predicând peștilor*. A patra mișcare este un lied pentru voce și orchestră, realizat pe versurile unui cântec popular din ciclul *Cornul miraculos al băiatului*. Episodul coral final se bazează pe versurile odei de Klopstock: “Omule, crede cu tărie că, oricât de mult suferi în timpul vieții, nu te-ai născut degeaba... Da, tu vei muri pentru a reînvia.”

Ca și în cazul simfoniilor cu program declarat, în construirea ciclului și a părților componente, el ascultă de cerințele firului programatic. Cea de a *III-a Simfonie în re minor* (1896, pentru alto, cor de femei, cor de copii și orchestră), închinată naturii, are șase părți cu titluri explicative: *Trezirea lui Pan la venirea verii*, *Ce-mi șoptesc florile pe câmpii*, *Ce-mi spun animalele în pădure*, *Despre ce-mi vorbește omul*, *Ce îmi povestesc îngerii*, *Ce-mi spune dragostea*. Mahler nu urmărește să zugrăvească frumusețile naturii, ci sentimentele trăite sub impresia încântătoarelor peisaje.

Scrisă în 1900, *Simfonia a IV-a în Sol major* a fost denumită “Odă bucuriei cerești”, datorită muzicii ei luminoase și senine. Formele și orchestrația primelor trei părți urmează modelele clasice. Redă imaginea unei lumi fericite cu o tematică simplă, fără efecte gratuite, ce demonstrează filiația cu muzica clasicilor Haydn și Mozart. În prima parte, intitulată “Viața este veșnic vie”, tematica principală de mare simplitate clasică degajă o nețărmită încredere în viață și semenii. Temele zglobii alternează cu lirismul juvenil, dar și cu unele formule de fanfară. Este imaginea Vienei din timpul tinereții sale, cu atrăgătoarele ei parcuri de distracții. Cântecul de flașnetă din Scherzo ne trimite din nou în mijlocul oamenilor simpli vienezii, care urmăresc cântul violinei solo, acordată cu un ton mai sus. Dar nota de veselie se îngroașă, trecând uneori spre

sarcasm sau aducând și ecouri de fanfară.

Lirică și meditativă, cu rezonanțe și profunzimi wagneriene, este mișcarea treia, iar în cea finală folosește un lied, în ale cărui strofe ni se descrie cu umor viața din rai. Este un text din culegerea de poezii populare *Cornul miraculos al băiatului* (editată în 1809 de Joachim Arnim și Clemens Brentano), din care Mahler, ca și mulți alți romantici, au folosit diferite texte. El redă în final traiul îngeresc din rai, unde nu răzbate nimic de pe pământ. Atmosferă de încântare încheie această simfonie, singulară prin spiritul ei, căci lucrările sale sunt dominate de aspecte grave ale vieții sau de tablouri apocaliptice. G. Bălan vede în această simfonie o serie de imagini ale copilăriei, K. Weigl o consideră drept o simfonie a liniștii și fericirii, născută sub un cer fără nori, iar R. Specht deslușește în episodul grav din mișcarea a treia și în imaginile fantastice ale scherzo-ului “chipul morții care dansează, acompaniată cu o vioară de paie”.

Problema existenței și a sensului vieții formează obiectul *Simfoniilor a V-a - a VII-a*, fie cântând triumful vieții în *Simfonia a V-a în sol diez minor* (1902) și *a VII-a* (1905) sau eșecul ei în *Simfonia Tragică* (a VI-a - 1904), una dintre cele mai sumbre imagini ale lumii din istoria muzicii, realizată cu mare forță expresivă, în care zugrăvește disperarea omului într-o lume lipsită de omenie și strivirea sa de destinul vitreg.

În cele cinci părți ale *Simfonie a VII-a în mi minor*, compozitorul reia ideea luptei cu soarta aducând imagini de marș și dans grotesc, împletind patosul eroic al omului luptător cu farmecul peisajului nocturn (în cele două *Serenade*). Diversitatea imaginilor din creația sa simfonică presupune o mare varietate de formule, preluate din muzica țărănească, citadină, militară sau religioasă, cu care îmbogățește arsenalul muzicii instrumentale, toate dând limbajului său un oarecare caracter pestriț.

Caracterul cvasiprogramatic al simfoniilor sale a favorizat includerea muzicii vocale, care ajută la îmbogățirea paletelor orchestrale. Dacă în prima simfonie, considerată autobiografică, Mahler folosește numai orchestra, în ciclul simfoniilor II-IV, adevărate romane muzicale, adaugă soliști și cor. Întrucât ele cuprind texte din colecția lui Arnim și Brentano, au fost denumite *Simfoniile Wunderhorn*. Caracterul popular al versurilor, folosite în unele fragmente vocale din simfonie, cerea o factură intonațională adecvată muzicii populare austriece.

În următorul ciclu, Simfoniile V-VII, el revine la factura orchestrală, în schimb *a VIII-a Simfonie în Mi bemol major* are un aparat orchestral neobișnuit: opt soliști vocali, două coruri mixte, un cor de copii și orchestră mamut, încât a fost denumită “simfonia celor o mie de executanți”, ilustrând și ea tendința spre grandios și efecte strălucitoare, specifică epocii wilhelmiene. Autorul afirmă, într-o scrisoare adresată dirijorului Mengelberg, că în această lucrare nu este vorba de voci umane, ci de “jocul sorilor și al planetelor”, caracterizându-și simfonia astfel: “Ea reprezintă realizarea mea cea mai de seamă și de cele mai mari proporții de până acum. Conține atâtea particularități de conținut și de formă, încât nu poate fi descrisă prin cuvinte. Imaginați-vă că întregul univers începe să sune și nu mai sunt voci omenești care cântă, ci planetele și diferiți aștri.”

Sparge ciclul simfonic clasic de patru părți, redus la două mișcări de mari dimensiuni cu episoade corale și solistice voind a ilustra forța mântuitoare a iubirii. Alături două texte disparate: imnul medieval *Veni creator spiritus* (cântarea catolică de Rusalii), în prima parte scrisă în formă de sonată, și textul final al poemului *Faust* de Goethe: "Dă lumină gândului și dragoste inimii" într-o formă rapsodică, ce ține loc de Andante, Scherzo și Final. Mahler a fost atras de tema omului care luptă toată viața pentru a-și împlini aspirațiile, încât a apelat la simbolica eliberare a lui Faust de forțele răului cu ajutorul dragostei sublime a Margaretei. Auzind, în anul 1910, această simfonie interpretată în prima audiție la München, Thomas Mann considera că: "Simfonia cuprinde cea mai serioasă și mai sfântă năzuință artistică a vremii."

Simfonia a IX-a (începe în Re major și sfârșește în Re bemol major), terminată în 1909 și executată abia după moartea autorului (în 1912), este expresia propriilor suferințe trupesti și sufletești. El părăsește construcția monumentală și se îndreaptă, ca și în *Cântecul pământului*, spre economia sonoră a muzicii de cameră. Această înclinare spre simplificarea aparatului orchestral, care se va manifesta la expresioniști, apare odată cu renunțarea la melodia generoasă romantică, la muzica populară sau la cea provenită din muzica de circulație curentă. Părțile extreme sunt concepute în mișcări lente, ele încadrând alte mișcări vioaie. Despre prima parte a acestei simfonii, A. Berg afirma că este: "Expresia acelei imense dragoste de viață, a dorinței omului de a se putea bucura de toate frumusețile pământești înainte ca moartea să-l secere. Pentru că simțea că aceasta se apropie irezistibil. Întreaga mișcare este impregnată de presimțirea morții." Alături de teme de ländler (în partea a II-a), de imagini grotesti, de batjocorire a frumuseților lumești specifice parodiei expresioniste (în Rondelul burlesc), în Adagio-ul final zugrăvește suferința pe care destinul o hărăzește omului. Sparge tiparul tradițional clasic, încât începe și sfârșește cu o parte lentă, cele alerte fiind mediane, iar prin structurile politonale anticipă stilul modern.

Concepută în cinci părți, *a X-a Simfonie* a rămas neterminată. Această nostalgică cântare de lebadă, trebuia să fie *Simfonia Dante* sau *a Infernului*. A scris numai prima parte, iar din a doua – *Purgatoriul* – au rămas doar schițele.

Unii comentatori au denumit simfonie ciclul de șase lieduri, intitulat *Cântecul pământului* (1908), pentru contralto, tenor și orchestră, scris pe textele unor poezii chineze din „Flautul chinezesc” (tradus de Hans Bethge). Cu un aparat orchestral mai modest și o tematică ce cântă frumusețea vieții și fericirea omului, în această simfonie-cantată renunță la construcțiile monumentale și la redarea "muzicii universului", închinând un imn omului și bucuriilor sale pământești, aflate în iubire, natură, tinerețe, prietenie și poezie. Zugrăvește în cele șase părți ale lucrării: *Cântec de pahar despre suferințele pământului*, *Singuraticul în timpul toamnei*, *Cântec despre tinerețe*, *Cântec despre frumusețe*, *Chefliul primăvara*, *Cântec de despărțire* nu numai plăcerile lumești, ci și sentimentul nostalgic al omului aflat la apusul vieții.

În tinerețe a scris ciclurile de lieduri: *Cântecele ucenicului călător*, *Cornul*

miraculos al băiatului, în care melodica este strâns legată de cântecul popular austriac și ceh. Ca și Musorgski, Mahler redă în ciclul *Cornul miraculos* nu numai bucuriile, ci și revolta omului, strivit de răul ce-l înconjoară. Scrise mai târziu, liedurile din ciclul *Cântecele copiilor morți* (1904) aduc o melodică mai apropiată de expresiile frământate ale liedului modern, pentru a reda durerea pierderii unor ființe dragi. Și compozitorul va cunoaște această cumplită suferință la pierderea fiicei sale în anul 1907.

Reprezentant de seamă al simfonismului austro-german de la finele secolului al XIX-lea, Mahler surprinde fidel caleidoscopul vieții muzicale din țara în care a activat. Diversitatea sa stilistică, mergând până la unele alăturări de formule diferite ca profil stilistic, a slăbit coerența operelor și forța mesajului său. Renunță la simetria severă clasică, la contururile formelor tradiționale, capricioasele fluctuații romantice fiind subordonate propriei gândiri componistice, la baza căreia stă variațiunea continuă a materialului tematic. Melodica sa pasionată, care zugrăvește sincer frământarea sufletească, armonia cromatică, ca și suprapunerile polifonice aspre, ȧșăturile timbrale disonante, ce premerg expresionismul, fac din creaȧia sa un reprezentant de seamă al simfonismului romantic german de la finele veacului al XIX-lea.

Alt nume important al muzicii sfârșitului de veac este austriacul **Hugo Wolf** (1860-1903). Născut la Windischgratz, în Styria sudică, Wolf a învăȧat de mic pianul și vioara cu tatăl său, petrecându-ȧi copilăria într-un mediu în care muzica se practica intens. La 15 ani se înscrie la Conservatorul din Viena, unde studiază pianul cu W. Schenner și armonia cu Fr. Krenn. Hotărâtoare pentru formaȧia sa a fost întâlnirea cu Wagner (1875), sosit la Viena pentru a-ȧi reprezenta opera *Tannhäuser*. Nu numai el a fost cuprins de febra wagneriană, ci și mulȧi alȧi tineri. Astfel, Felix Mottl a înfiinȧat în 1876 "Wagner Verein", asociaȧie care va programa creaȧiile wagneriene în cadrul concertelor organizate. Un timp, Wolf l-a frecventat pe cunoscutul wagnerian Bruckner, primind îndrumările sale.

După o scurtă perioadă petrecută ca dirijor al corului din Salzburg (alături de Karl Mück), el își câștigă existenȧa ca profesor de pian și apoi colaborează cu articole și cronici la "Wiener Salonblatt", activitate ce-i va atrage mulȧi dușmani. Printre ei s-a aflat și renumitul estetician Ed. Hanslick (1825-1904), care l-a atacat pentru consecvenȧa cu care a apărut muzica lui Wagner și pe aderenȧii acestuia. Pana acia a lui Wolf a înfierat multe neajunsuri, atacând cu virulenȧă tot ceea ce era rutină și artificial în viaȧa concertistică.

Un destin crud i-a înceȧșat mintea. La numai 37 de ani, o lovitură nemiloasă a marcat viaȧa acestui înflăcărat muzician, care a trăit bucuria creaȧiei cu o intensitate uluitoare, așternând fără răgaz și cu o uluitoare siguranȧă lieduri în momentele sale de frenetică inspiraȧie.

Pasionat de operă, reușește să scrie în ultimii săi ani de viaȧă opera comică *Corregidor* (după Alarcon), de factură wagneriană, în schimb poemul său simfonic *Penthesilea* (după drama lui H. Kleist), *Serenada italiană* pentru orchestră camerală și *Cvartetul de coarde* se menȧin pe linia tradiȧională clasico-

romantică.

În bogata sa creație de lieduri (peste 200), se manifestă individualitatea sa, dezvăluind o viguroasă sensibilitate și profunde afinități pentru poetica germană și meridională. În urma cunoașterii poeziilor lui Eduard Möricke, inspirația sa înaripată fixează 53 de *Lieduri* pe versurile modestului pastor, urmate de 27 *Lieduri* pe versurile lui Eichendorff, 20 de *Vechi melodii* după Gottfried Keller și 51 de *Lieduri* pe nemuritoarele poeme ale lui Goethe. S-a simțit atras și de universul liric meridional, compunând 44 *Lieduri spaniole* și 46 *Cântece italiene*, ultimele sale creații fiind *Trei poeme* după Michelangelo.

A preferat versurile care exprimau suferința, zbuciumul și deznădejdea, realizând o osmoză între poezie și înveșmântarea sonoră. Puține dintre ele au o linie vocală susținută de un acompaniament pianistic simplu, cele mai multe dintre ele urmăresc redarea cu subtilitate a fluctuației trăirilor, prin împletirea expresiei vocale cu cea instrumentală. La început liedurile sale au forma tradițională de tip Schubert, dar cu acompaniament pianistic mai bogat, ca la Schumann. Apoi apelează la declamația muzicală wagneriană, la armonii cromatice, modulații enarmonice și la un comentariu pianistic cu virtuți simfonice, transformând unele lieduri în drame miniaturale. Limbajul armonic bogat și țesătura pianistică complexă, face ca ponderea expresiei să treacă de la partea vocală la cea instrumentală. Alături de Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf se înscrie în istoria muzicii ca un ilustru creator de lieduri încheiând, împreună cu Reger și R. Strauss, stălucita tradiție germană a acestui gen romantic.

Ca urmare a înfloririi activității artistice, în Germania apar noi teatre de operă și orchestre simfonice ce îmbogățesc viața muzicală. Este epoca în care dirijorul de orchestră devine un artist tot atât de prețuit ca și instrumentistul sau cântărețul virtuoz. Dirijori importanți – H. Bülow, H. Richter, A. Nickisch, G. Mahler, F. Weingarten și R. Strauss – atrag atenția lumii prin talentul lor, contribuind din plin la progresul expresivității orchestrale.

Cel mai reprezentativ compozitor al Germaniei wilhelmiene și un autentic postwagnerian, care ilustrează postromantismul, dar care prezintă și unele înclinații spre naturalism și expresionism, este **Richard Strauss** (1864-1949). Fascinat de eroii celebri ai capodoperelor literaturii universale precum *Till Eulenspiegel* (1895), *Don Quijote* (1897), *Don Juan* (1888) sau de contemplarea peisajelor naturii (*Din Italia* - 1887, *Simfonia Alpilor* - 1915), Strauss vădește interes și pentru tematica filosofică (*Așa grăit-a Zarathustra* - 1896, *Moarte și tranfigurație* - 1889), pentru aspecte naturaliste (*Simfonia Alpilor* - 1915) sau expresioniste (opera *Salomeea* - 1905).

Născut la München (1864), R. Strauss a crescut în climatul muzical determinat de copleșitorul wagnerism și de reacția antiwagnerienilor, care proclamaseră pe Brahms ca portdrapel în lupta împotriva patosului romantic și pentru revenirea la echilibrul beethovenian. Celălalt compozitor, înclinat să abordeze arhitectura muzicală desprinsă de firul programatic, a fost Bruckner. Cu toată sobrietatea concepției, muzica lui Strauss este plină de

intonații wagneriene, încât în anumite momente ea pare a fi extrasă dintr-o operă a lui Wagner. Epigonismul wagnerian, voit sau nevoit, domina muzica germană. Alții erau atrași de muzica neprogramatică a lui Brahms, apropiată de lirismul romantic, de baladele populare, de pitorescul cântecului popular și farmecul naturii. Totodată, în numele unei reacții antiromantice, se manifesta un eclectism plat și o lirică lejeră de tip Biedermeyer.

În acest climat muzical, adolescentul Strauss, fiul unui cornist de la Operă și profesor de instrument la Conservatorul local, învață pianul, vioara și compoziția cu colegii tatălui său. Până la 20 de ani scrisese deja două *Simfonii*, două *Cvartete*, o *Serenadă*, *Suita pentru 13 suflători*, *lieduri*, *piese pentru pian*, *Concertul pentru vioară și orchestră* (1883) și *Concertul pentru corn și orchestră* (1884) într-un stil clasicizant, dovedindu-se un valoros urmaș al predecesorilor săi.

Aidoma lui Bruckner, Mahler, Wolf, el este cucerit de Wagner, grație unui admirator al acestuia, Alexander Ritter, violonist în orchestra din Meiningen, oraș în care Strauss își va începe activitatea artistică (în 1885) sub îndrumarea lui Bülow. Cariera de dirijor și-a continuat-o la Mannheim, Weimar, München, Berlin până în anul 1910, când se dedică creației și turneele de concerte. Între anii 1919-1924 activează la Viena ca director și dirijor al Operei, având renumele unui mare muzician al timpului. După ce ocupă scurt timp postul de președinte al "Camerei muzicii" din al treilea Reich, el renunță în 1935 la această demnitate. În timpul celui de Al Doilea Război Mondial se exilează în Elveția. Moare în 1949 la Garmisch, în Alpii bavarezi.

Se afirmă în viața muzicală cu *Burlesca pentru pian și orchestră* (1885), *Cvartetul cu pian* (1884), *Concertul pentru corn și orchestră* (1884), ce poartă pecetea romanticilor germani, dar și note stilistice proprii. Urmând sfatul prietenului său Al. Ritter, în creația simfonică merge pe calea trasată de Berlioz și Liszt, contopind programatismul narativ berliozian cu cel generalizant lisztian, varietatea armoniei wagneriene cu complexitatea polifoniei brahmsiene. Muzica sa simfonică denotă o amploare și strălucire sonoră, un flux energetic deosebit de dinamic, realizat prin bogate nuanțe, tempo-uri avântate, colorit orchestral viu și o polifonie extrem de densă, în continuă mișcare – *Nervenkompunktik*. Aceasta provine de la Wagner și imprimă muzicii sale o continuă efervescență.

Și în privința tematicii, a fost un discipol al lui Berlioz și Liszt. Ca și Berlioz, are ca temă a descriției muzicale propria persoană și viață. Și-a povestit viața familială în *Simfonia domestică*. Își exaltă propria persoană și o nimbează cu aureolă eroică în *Viață de erou* (1898). Și în opera *Intermezzo* vorbește despre sine. La fel ca Liszt, se inspiră din capodopere literare, preferând zugrăvirea unor celebri eroi, ca *Till Eulenspiegel*, *Macbeth*, *Don Juan*, *Don Quijote*, ale căror figuri întruchipează idei și năzuințe general umane. Spre deosebire de amplele desfășurări din simfoniile descriptive ale lui Berlioz, Strauss concentrează descrierea în poeme simfonice, folosind formele muzicale tradiționale sau îmbinarea lor.

În *Till Eulenspiegel*, Strauss îmbină tiparul rondo-ului cu momentele povestirii. Nu este un rondo clasic, în care refrenul apare cu regularitate după intervenția episoadelor. Tema principală, care personifică pe Till, apare sporadic, în timp ce celelalte teme, descriind câteva aventuri ale lui Till, intervin după cerințele povestirii. Strauss nu urmărește firul povestirii pas cu pas, dar, chiar în formă redusă, numărul temelor îngreunează urmărirea firului conducător descriptiv. Strauss ilustrează muzical câteva episoade din povestirea plină de umor a năzdrăvăniilor lui Till Buhoglindă: pe cal sperie precupețele; îmbrăcat în haine de pastor predică mulțimii; în chip de cavaler face curte fetelor frumoase; îi este refuzată cererea în căsătorie, încât se hotărăște să se răzbune pe toată omenirea. Își bate joc de filistinii burghezi, iar în final este prins, judecat și condamnat la moarte prin spânzurătoare.

Așa cum face Liszt în *Preludiile*, Strauss abordează tema filosofică și salvarea omului prin moarte în *Moarte și transfigurație* sau alegoriile nietzschiene din *Așa grăit-a Zarathustra*. După o boală gravă, în 1889, Strauss, erou al operelor sale, se decide să redea în poemul simfonic *Moarte și transfigurație* intensele suferințe fizice și morale: delirul și lupta crâncenă dusă cu boala. Poemul cuprinde în expoziția formei de sonată teme care simbolizează amintirea copilăriei și adolescenței, fericirea și speranța în viitor, în opoziție cu altele ce sugerează amenințarea morții și lupta dârză cu boala. În desfășurarea muzicală, încheștarea cumplită sfârșește cu dominarea temelor care țin de starea de încântare. În finalul lucrării, într-o atmosferă de vis și de supremă liniște, se aud temele încântătoare ale frumuseții vieții și ale transfigurării după moarte. După interpretarea poemului, poetul Al. Richter a scris versurile în care tălmăcește muzica lui Strauss, intitulându-le *Moarte și transfigurație*.

Ca și Mendelssohn, al cărui programatism declarat (*Hebridele*) sau aluziv (*Scoțiana, Italiana*) constă în evocarea peisagistică, Strauss va zugrăvi natura în *Simfonia Alpilor* și *Din Italia*. Din Shakespeare alege tema cea mai crudă – *Macbeth* (1887) –, prevestind preferința expresioniștilor pentru subiecte sângeroase.

În *Simfonia Alpilor* (sinteză a simfoniei cu poemul simfonic) zugrăvește tablouri ale naturii alpine, cu frumusețile peisajului, lucrarea fiind concepută ca un poem simfonic. Introducerea sugerează negurile nopții așternute peste munții Alpi. După motivul răsăritului soarelui, eroul își începe drumeția, sugerată de motivul urcușului, intens prelucrat și reluat pe parcursul simfonic în variate expresii. Eroul se bucură de frumusețile întâlnite în calea sa atunci când parcurge o pădure, drumul pe lângă un râu și o cascadă, dar și atunci când are viziunea unor ființe din lumea basmului și când poposește într-o înflorită poiană. Ajuns la un ghețar, autorul redă imaginea masivului de gheață, iar după trecerea primejdiilor din apropierea culmei munților, se bucură de contemplarea peisajului de pe piscul semeț al munților. Treptat soarele se întuneacă, prevestind izbucnirea unei furtuni. La coborâre, eroul

parcurge drumul rapid, compozitorul reluând motivele urcuşului, chemarea păstorilor şi apele casacadei pe fondul vuietului furtunii. După oprirea furtunii, revine motivul soarelui, iar, după ce eroul ajunge în vale pe înserate, motivul urcuşului se va stinge uşor.

Poemul simfonic, ca şi simfonia programatică, poate să se desfăşoare liber, urmând firul conducător al poemului literar, îndepărtându-se de capacitatea generalizatoare a muzicii. Dacă forma de rondo, utilizată în *Till Eulenspiegel*, convine temei, refrenul constituind nu numai prezenţa continuă a eroului, ci şi peripeţiile sale prin care trece, în *Don Juan* îmbină forma de sonată cu rondo-ul. În schimb, în *Don Quijote* foloseşte dubla temă cu variaţiuni, iar în *Simfonia domestica* genul simfonic. Personajele şi diferitele situaţii sunt personificate prin laitmotive, numărul lor fiind limitat în *Don Juan*, în schimb în *Aşa grăit-a Zarathustra* numărul exagerat îngreunează urmărirea lor.

Orchestraţia poemelor sale simfonice este deosebit de sugestivă. Unită cu o ritmie elocventă şi o melodică caracteristică, ea conferă imaginilor reliefuri deosebit de pregnante. Unele tendinţe spre opulenţa sonoră din *Till Eulenspiegel* sau notele expresioniste din *Simfonia domestica* nu sunt trăsături dominante ale creaţiei sale simfonice. În schimb, programatismul său se înscrie ca un moment important în istoria simfonismului postromantic. Înclinaţia spre fast şi strălucire, a făcut pe unii comentatori să caracterizeze stilul lui Strauss drept “neobaroc”.

Popularitatea poemelor sale se datorează în primul rând elocvenţei laitmotivelor. El nu se fereşte de a alterna în discursul muzical momente de mare originalitate cu formulări deja auzite. Ceea ce dă însă valoare certă acestui tip de limbaj muzical este sinceritatea şi seriozitatea cu care tratează temele şi, mai ales, integrarea lor în fluxul sonor foarte convingător al poemelor. Cu greu se poate desluşi fiecare episod descriptiv din poemul *Till Eulenspiegel*, dată fiind diversitatea lor. Renunţă la urmărirea fiecărui amănunt programatic, poemul putând fi receptat ca o muzică care ilustrează aspecte ale trăirilor eroului sau atitudinea autorului faţă de erou.

Poziţia sa naturalistă este mai conturată în *Simfonia domestica*, lucrare în care viaţa sa de familie este zugrăvită amănunţit, încât implică mai puţine generalizări.

Tendinţa spre o tematică mai insolită, cu expresii mai dure o întâlnim în operă, gen în care Strauss este urmaş wagnerian, dar şi un precursor al expresioniştilor. Deja în opera *Feuersnot* (Fără foc), într-un act şi pe un libret încălzit, apar primele înclinaţii spre expresionism. Ca şi la Wagner, armonia este subtil diferenţiată prin varietatea continuă a treptelor, continua folosire a disonanţelor şi a modulaţiilor foarte variate. La acestea se aduagă continua mişcare polifonică şi dese cromatisme de mare fervoare romantică.

Dacă primele opere *Guntram* şi *Feuersnot* sunt tributare wagnerismului, cu *Salomeea* (1905) şi *Electra* (1909) plăteşte tribut expresionismului. În aceste două opere apelează la o polifonie densă, în continuă mişcare, la o armonie aspră şi mereu disonantă şi la o melodică tensionată. Scrise într-un singur act, aceste

două opere prefigurează tendința modernă de a renunța la grandilocvența “operei mari” și la spectaculosul wagnerian. În opoziție cu “fluviul wagnerian”, în secolul al XX-lea s-au scris opere foarte scurte, camerale, cu expresii concentrate: *Nusch-Nuschi* de Hindemith, *Castelul lui Barbă Albastră* de Bartók, *Secretul Suzanei* de Wolf-Ferrari sau “operele minut” ale lui Milhaud.

Reia un libret cu subiect biblic în opera *Salomeea* (după drama lui O. Wilde), realizată cu o muzică pasionată și convulsivă. Punând accent pe tema erotismului sadic și nu pe sensul mistic, lucrarea constituie momentul aderării sale la stilul expresionist, care se răspândea în Europa. Exaltând sadismul, reușește în dansul “Celor șapte văluri” să poetizeze erosul, în timp ce în scena dansului Salomeei, purtând pe tavă capul Sf. Ioan Botezătorul, duce la paroxism expresiile atroce, specifice artei expresioniste. La fel de dure sunt și momentele din opera *Electra* (scrisă pe un libret de Hoffmannstahl), în care redă aceleași stări sufletești hipertrofice. Melodica părților vocale din aceste două opere oscilează între melodia continuă wagneriană și “melodia vorbită” – *Sprechmelodie* – proprie expresioniștilor.

După acest popas în creuzetul expresionist, Strauss se desprinde lesne pentru a scrie *Cavalerul rozelor* (1910), o operă plină de prospețime și de luminozitate. Muzica ei, încântătoare și elegantă, reînvie climatul muzical vienez al secolului al XVIII-lea cu formulări specifice practicii vieneze, într-o tehnică muzicală nouă, ce-l definește ca un veritabil vienez. Redusă ca dimensiuni și cu economie de mijloace sonore, este reușita sa operă *Ariadna din Naxos*, pe un libret original, alcătuit de Hoffmannstahl după Molière. Întrebuințează aici diverse mijloace de exprimare, căci subiectul operei, fiind o reprezentație de operă cu temă antică dată în casa unui bogătaș, îi oferă posibilitatea să îmbine toate procedeele muzicale, de la polifonie până la tradiționalul stil reprezentativ, de la bel canto-ul operei seria până la declamația wagneriană.

Scrie apoi opere inspirate din mitologie, din legende sau din basme, proslăvind eternul feminin: *Femeia fără umbră* (1919), *Elena egipteanca* (1928), *Arabella* (1933), *Femeia tăcută* (1935), *Dafne* (1938) *Dragostea Danaei* (1942). După baletul *Legenda lui Josif* (1914, scris la comanda lui Diaghilev), va valorifica elemente ale stilului rococo în baleturile *Suita după Couperin*, *Verklungende Feste* și în muzica de scenă la *Burghezul gentilom*.

Într-un stil dinamic și lejer, scrie cele două opere comice *Arabella* și *Femeia discretă*, demonstrând capacitatea sa de a se adapta tuturor stilurilor, dar și aria extinsă a categoriilor expresive abordate. Scrisă în colaborare cu Clemens Krauss, ultima sa operă comică într-un act – *Capriccio* – este o spirituală comentare a problemei fundamentale a operei, raportul dintre cuvânt și muzică, realizată sub forma unei opere comice într-un act.

O contribuție importantă a sa este în genul liedului. Îmbinând stilul liedului dramatic, de tip Liszt, cu cel popular în gen Schubert sau Brahms, Strauss realizează în liedurile sale o expresivitate mai puternică cu ajutorul acompaniamentului instrumental. Ca și în operă, el abordează o foarte variată

sferă de imagini, care reflectă versatilitatea orientărilor sale. Imagini de cel mai autentic romantism idilic alternează cu altele mai sumbre sau cu cele care evocă trăiri mistice. Găsim și ecouri ale suferinței umane, sentimentul dragostei cu numeroasele lui fațete, imagini ale naturii, ale Orientului sau din viața copiilor, imagini de gen, uneori naturaliste. Alteori liedurile sale sugerează o problematică filosofică.

Multitudinea și diversitatea imaginilor implică o mare varietate a mijloacelor de exprimare, Strauss folosind atât simplitatea facturii lui Schubert, cât și limbajul tensionat al lui Wolf. Acompaniamentul complex a favorizat conceperea liedurilor pentru orchestră. Tensionate monologuri lirice cu dense sonorități orchestrale sunt ultimele sale patru lieduri: *Primăvara*, *Septembrie*, *La culcare*, *În amurg* (1947).

Șerpuind între curentul wagnerian, încă în plină vigoare, inefabila contemplație impresionistă, concurată de strigătul și angoasa expresionistă, și prospețimea școlilor naționale, Strauss a rămas fidel marilor tradiții clasico-romantice și tonalismului, pe care le-a servit ducându-le până la ultimele lor expresii. Nici un compozitor n-a reflectat mai bine ca Strauss diversitatea stilistică a acestei epoci. De la romantismul ardent la naturalismul frust, de la contorsiunea expresionistă la farmecul popular austriac, o multitudine de atitudini și de modalități de expresie găsim în creația sa. În ciuda curentelor succedate în timpul său, Strauss a rămas credincios muzicii germane, care a ilustrat cultura europeană timp de aproape patru secole, de la Bach la Hindemith.

Simfoniștii germani ai acestei epoci înclină spre colosal și opulență sonoră pentru a oferi satisfacții senzoriale prin dezlănțuiri excesive ale discursului muzical. Un subiectivism exacerbat pretinde o armonie deosebit de colorată și variată, o instrumentație foarte încărcată. În fața tendinței postromantice de supralicitare a unor elemente de exprimare muzicală, se observă atitudinea opusă a neoclasicilor, care caută din nou economia echilibrată a mijloacelor și revenirea la aparatul redus al preclasicilor, alteori pendulează între muzica masivă și cea camerală.

Contemporan cu Strauss, mai tânăr cu nouă ani, dar dispărut cu trei decenii înaintea autorului *Salomeei*, **Max Reger** (1873-1916) reprezintă în istoria muzicii germane tendința neoclasică, opusă wagnerismului emfatic și postromantismului exacerbat. Abordează muzica neprogramatică și preferă formele preclasice, valorificând stilul polifonic și variațional. Cu toate acestea, limbajul său armonic, orchestrația sugestivă și adesea luxuriantă, ca și melodicitatea caldă sunt romantice.

Fiul unui învățător și muzician amator din Weilding, Reger se bucură de o solidă educație. Primul său profesor Adalbert Linder îi imprimă dragostea pentru vechii măștri, încât din tinerețe Bach a rămas pentru el începutul și sfârșitul muzicii. Un important eveniment în viața sa a fost audierea operelor *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* și *Parsifal* de Wagner, la Bayreuth (în 1888). Cel care-i hotărăște cariera muzicală este teoreticianul Hugo Riemann, profesorul său de la Conservatorul din Sondershausen și apoi din Wiesbaden, unde el

însuși va preda teoria muzicală.

În anul 1901 se stabilește la München, unde cunoaște mari succese ca pianist, pentru ca peste patru ani să fie numit profesor de orgă la "Academia de Muzică" (director era Felix Mottl). După doi ani se mută la Conservatorul din Leipzig, ca profesor de compoziție și director al instituției, iar din 1910 acceptă postul de dirijor al "Operei ducale" din Meiningen. Obține frumoase succese în turneele de concerte întreprinse cu această orchestră, pe care a ridicat-o la un înalt nivel artistic. Epuizat și bolnav, se retrage la Jena, unde se stinge din viață în anul 1916.

În anii uceniciei, ca elev al lui Riemann, Reger se hrănește din creația polifonică a lui Bach și din "minunata și rezervata artă a lui Brahms". Neoclasicismul său nu este o revenire epigonică la arhitectura și polifonia preclasică și nici nu respinge tensiunea emoțională. Ca și Pfitzner sau Busoni, el revine la clasicism fără a renunța la limbajul romantic, contopind preceptele clasice cu expresia sincerei emoții a omului veacului romantic.

Spiritul său creator a excelat în variațiuni. Lucrările sale simfonice reprezentative sunt *Variațiunile pe teme de Hiller* (1902), *pe o temă de Mozart* (1903) și *pe o temă de Beethoven* (1901). El dă un profil mai bogat acestui gen al temei cu variațiuni prin opulența sonoră și travaliul polifonic dens. În aceste lucrări, Reger ne apare ca un abil mânător al procedeului variațiunilor, folosite pentru configurarea unor diverse imagini, dar și ca un simfonist, care uzează cu măiestrie de timbrele orchestrei și de procedeul simfonismului. Folosește dese secvențări variaționale și variațiuni libere, unele dintre ele prezentând și procedee dezvoltătoare.

Variațiunile și fuga pe o temă de Mozart datează din anul 1914, fiind una dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale. Tema face parte din cunoscuta *Sonată pentru pian în La major K.V. 331* de Mozart, care a alcătuit pe baza acestei teme un ciclu de variațiuni ornamentale și strălucitoare în prima parte a acestei lucrări. Procesul transfigurării expresiei este mai mare la Reger, care pornește de la grația inițială a temei și ajunge la dramatismul celei de a opta variațiuni. Prima variațiune este o ornamentare a temei cu un colorit îmbogățit, a doua aduce modificări de caracter și o orchestrație densă, a treia este o variațiune strictă, în care schimbă ritmul, mișcarea și tonalitatea, iar a patra prezintă transformări ritmico-melodice și acumulări instrumentale. A cincea variațiune este liberă, a șasea dezvoltătoare, a șaptea strictă, dar bogat contrapunctată, iar a opta revarsă o bogată invenție orchestrală și armonică. Fuga finală este o liberă tratare a subiectului cu mers cromatic într-o dramaturgie muzicală densă și cu un travaliu tematic de virtuozitate. În această lucrare întrezărim capacitatea autorului de a folosi tehnica variațiunilor nu numai pentru severe construcții sonore, ci și pentru a realiza tablouri de o rară frumusețe și de o mare diversitate de imagini.

În *Suita în stil vechi pentru vioară și pian*, ca și în cele 11 *Sonate pentru vioară*, trei *Sonate pentru violă* și trei *Suite pentru violoncel solo*, valorifică procedeele stilului preclasic într-o concepție armonică modernă. Deși nu este adeptul

concepției programatismului romantic, Reger scrie *Patru poeme după Böcklin*, inspirate de tablourile *Eremitul cu vioara*, *Insula morților*, *În voia valurilor*, *Bachanala* în spirit romantic, de care nu s-a putut feri neoclasicul Reger. În *Suita romantică* se fac simțite și unele influențe ale impresionismului.

Organist excelent, Reger s-a hrănit din muzica lui Bach, reînnodând tradiția unei polifonii riguros elaborate, dar colorată cu variatele timbruri ale orgii. Lucrările pentru orgă sunt pătrunse de o fervoare afectivă și unele încordări, ce ne fac să presimțim neliniștile veacului al XX-lea. În *Introducere și passacaglie pentru orgă* admirăm profunzimea și noblețea inspirației lui Reger, care preferă muzica austeră și elevată celei dominată de capriciile romantice.

În cele peste 230 de creații în genul liedului, el este un continuator demn al liricii vocale brahmsiene. Scrise în tiparele tradiționale, lucrările sale îmbină patetica armonie romantică cu sobrietatea polifonică clasică, lirismul suav al cântecului popular cu melodia și armonia contorsionată.

Stilul lui Reger oglindește meandrele vieții spirituale și artistice ale Germaniei wilhelmiene. El încearcă să evoce viața frământată a epocii în tiparele clasice tradiționale, îmbinând patetica armonie romantică cu sobrietatea polifoniei preclasice, lirismul suav al cântecului popular cu melodia contorsionată, note stilistice caracteristice stilului său eminent german. Rămâne în istorie ca unul din compozitorii aflați la o răscruce de drum și care ezită să adere la una din pozițiile estetice moderne, preferând să apară ca un creator care nu își permite diverse atitudini stilistice.

Cele patru mari figuri ale postromantismului german: Bruckner, Mahler, Strauss, Reger ilustrează orientările muzicii germane și austriece de la răspântia veacurilor al XIX-lea și al XX-lea. Creația acestor compozitori, care prezintă atitudini neoclasice sau se lasă cuprinși de valul postromantic, oglindește căutările artistului animat de cele mai înalte țeluri artistice într-o societate aflată în derivă.

Reprimarea mișcării pașoptiste, izbucnită mai întâi la Palermo și extinsă pe tot continentul european, din Franța, Germania până în Țările Române, ascensiunea regatului prusac și proclamarea Imperiului german, Comuna din Paris și a treia Republică franceză, înăsprirea vieții popoarelor din imperiul multinațional habsburgic și țarist, toate acestea au creat o stare de spirit a cărei efervescență se va oglindi în creația artistică a vremii. Prosperitatea economică a țărilor europene, datorată progresului mașinismului, a transformat orașele în mari aglomerări sociale, profilând un puternic contrast între oameni. Toți acești factori vor marca o diversitate de concepții estetice. Muzica va cunoaște, și ea, o mare diversitate stilistică, accentuată de individualismul romantic, care a favorizat o diversitate de atitudini.

Omul copleșit de rău și cu năzuința de libertate spulberată, va inspira o muzică a deznădejzii și a refugiului în ireal, în opoziție cu muzica somptuoasă și grandilocventă, creată de ambițiile imperialismului prusac de a proclama superioritatea și mesianismul poporului german. Alături de acestea, se poate desluși climatul salonard, ce caracteriza *la belle époque* de la sfârșitul secolului, când rămășițele aristocrației franceze, încuscrită cu noua nobilime a marii finanțe, au furnizat o muzică sentimentală și fără dense implicații estetice. La fel de conformistă și convențională a fost și muzica cultivată de mica burghezie germană, a cărei viață tihnită era hrănită cu o muzică intimistă în stil Biedermeyer. Exista și o muzică eclectică, de o anumită rigoare academică, ce stăvilea elanurile romantice, oglindind spiritul limitat al convinșilor adepți ai ordinii oficiale existente.

Acest sfârșit de secol cunoaște și muzica omului care-și cântă propriile sale trăiri și aspirații. Un filon realist răsună pe scenele de operă ale reprezentanților școlilor naționale, care au folosit lucrările muzicale ca argument în favoarea luptei poporului lor, îmbogățind, astfel, patrimoniul muzicii europene cu noi modalități de limbaj. În timp ce aceștia își făuresc o artă națională, alți compozitori, neangajați în afirmarea naționalului, realizează o muzică a omului de pretutindeni, independentă de apartenența etnică. Era o muzică a omului apăsător de grijile și dramele sale. Ca reacție împotriva preceptelor artei postromantice, ancorată adesea în ireal, acești compozitori cădeau în cealaltă extremă, fiindcă se refereau la realitatea imediată, în sensul că poetizau întâmplări, oameni, conflicte obișnuite, considerate până atunci fără reverberații poetice. Părea firesc ca viața oamenilor obișnuiți să apară pe scenă, cu condiția realizării unei introspecții veridice, luându-se foarte serios suferința umană, chiar dacă aceasta era cauzată de întâmplări obișnuite sau banale.

Compozitorii italieni de la finele secolului al XIX-lea realizează tensiunea muzicii lor prin adoptarea procedeeleor wagneriene, reușind să mărească forța de convingere a scenelor și a monologurilor prin melodismul moștenit de la Verdi, melodica lor fiind îmbogățită cu un tematism ce se apropie adesea de laitmotiv. Fără a renunța complet la ariile simetrice, devenite mai rare, au recurs la un arioso mai strâns legat de fluctuațiile armonice și chiar la melodia continuă wagneriană, cu unduirile ei mai detașate de pachetul armonic însoțitor. Împletirea dintre mlădierile arioso-ului verist și armoniile mereu în mișcare a fost unul dintre motivele pentru care italienii au acceptat în aceste opere să renunțe la melodiile încântătoare sau la artificiile de bel canto, care au caracterizat de veacuri opera italiană.

Nu numai ritmurile și formulele melodice sunt la ei generatoare de laitmotive, ci și flexiunile armonice sau chiar microstructurile, în care cuvântul principal îl are armonia. Pe lângă armoniile și micile momente dezvoltătoare, o paletă timbrală, ingenios combinată, mărea forța expresivă, care a făcut din cei trei piloni ai verismului italian: G. Puccini, R. Leoncavallo, P. Mascagni autori reprezentativi ai epocii de la răscrucea secolelor.

În țările germane, opera wagneriană, ce se voia o tiranică manifestare artistică, asimilase simfonia între componentele sale pentru a servi tematicii legendare. În Italia, compozitorii veriști utilizau formulări simfonice în creații profund realiste. În prefața la *Nedda* (1874) a scriitorului Giovanni Verga și în prologul operei *Paiațe* de **Ruggiero Leoncavallo** găsim adevărate manifeste ale noii direcții artistice. În locul zeilor, cavalerilor sau al capetelor încoronate, personajele vor fi de acum oamenii simpli, întâlniți la tot pasul, cu bucuriile și durerile lor. În locul unei lumi fantastice și iluzorii, zămislită de imaginația romanticilor, este surprinsă viața de zi cu zi a oamenilor.

Reacția împotriva exceselor romantice va fi tendința realistă, pe care Verdi însuși o adusese în opera romantică italiană, preluând din literatura vremii, mai ales din cea franceză, temele unor drame de un puternic realism. *Rigoletto* după V. Hugo, dar mai ales *Traviata* după Dumas-fiul, deschid calea redării vieții reale în opera italiană, cale pe care vor merge contemporanii săi mai tineri: **Amilcare Ponchielli** (1834-1886) cu *Gioconda*, *Logodnicii* după Manzoni, **Arrigo Boito** (1842-1918), autorul valoroasei opere *Mefistofele* și *Nerone*, și **Alfredo Catalani** (1854-1893), cu *La Wally*, *Edmea*, *Loreley*, ale căror creații, deși vădesc sensibile influențe wagneriene, sunt totuși atașate școlii italiene.

Noua generație de compozitori va conferi operei altă perspectivă. Exagerând redarea amănunțită a vieții cotidiene, ei s-au aplecat și asupra unor momente sau fapte mai puțin semnificative, așa cum au făcut-o Balzac în literatura franceză sau Verga și Capuana în cea italiană. Este o poziție naturalistă care caracterizează arta italiană, curent cunoscut sub numele de *verism* și impus în anul 1890 cu operele *La Wally* de Catalani, *Cavaleria rustică* de P. Mascagni (1863-1945), *Paiațe* (1892) de R. Leoncavallo (1858-1919) și cu *Manon Lescaut* (1893) și *Boema* (1896) de G. Puccini (1858-1924).

După marele succes obținut cu *Paiațe*, operă melodramatică ce are la bază o

întâmplare reală din lumea teatrului, de o zguduitoare tensiune dramatică și prezentată cu o muzică plină de dinamism, următoarele creații ale lui Leoncavallo: *Boema*, *Zaza*, *Chatteron*, *Crepusculum Roland din Berlin*, *Zingari*, *Regele Oedip* au fost pagini date uitării. Același destin l-au avut și operele lui Mascagni: *William Ratcliff*, *Amicul Fritz*, *Zanetto*, *Silvano*, *Amica*, *Măștile*, *Iris*, *Isabeau*, *Pariziana*, *Lodoletta*, *Micul Marat*, care n-au intrat în repertoriul liric. În schimb opera sa *Cavaleria rustică*, o violentă dramă țărănească, cu răbufniri criminale din gelozie, se bucură de succes și în zilele noastre. Operele *Cavaleria rustică* și *Paiațe* conțin o muzică de un puternic patetism, în pofida frescei realiste a vieții satului și, respectiv, a vieții artiștilor, subiectul lor nedepășind limitele faptului divers, dar el aduce în centrul interesului viața sufletească cu sentimentele puternice ale omului simplu. Ca și în ultimele creații ale lui Verdi, dramaturgia muzicală a acestor doi compozitori se întemeiază pe melodia puternic simfonizată.

Mai mult decât ceilalți veriști, *Giacomo Puccini* a știut să fructifice și să sintetizeze datele operei verdiene, melosul liric francez și simfonismul dramatic wagnerian într-un ardent limbaj, demn de cel mai autentic romantic. Forța dramaturgiei sale muzicale constă în realismul crud al conflictelor, în sesizarea contradicțiilor socio-psiologice și în pasiunea ardentă a italianului cu sânge clocotitor. Ascultând operele sale ai impresia că Puccini însuși a suferit și s-a cutremurat de toate nefericirile și pasiunile personajelor sale, sinceritatea muzicii sale oglindind propriul său eu, în care se întrevăd traumele ce i le-au provocat inegalitățile sociale, mizeria și răutatea semenilor.

S-a născut la Lucca (1858), ca fiu al unui organist. Rămas orfan de mic, cântă în corul bisericii și în diferite cafenele, ca pianist. Cu ajutorul material al unui unchi, studiază la Conservatorul din Milano cu Ponchielli și Bazzini, descoperindu-și vocația lirică după audierea operei *Aida* de Verdi. Debutează la Scala cu opera *Le Villi* (1884), după o legendă romantică germană, apoi i se cântă *Edgar* (1889, după Musset), ambele opere fiind încă tributare stilului italian tradițional. Abia cu *Manon Lescaut* (1893), după abatele Prévost, apar unele trăsături stilistice specifice, echilibrul între țesătura vocală și cea simfonică.

Cu *Boema* (după Alfred Murger), Puccini reușește o veridică dramaturgie, simfonizând adesea țesătura orchestrală, încât realizează imagini mai puternic tensionate. Această operă abundă în astfel de scene, acțiunea ei aparținând vieții de toate zilele, iar muzica ilustrează o multitudine de momente, pe cât de diverse, pe atât de comune. În contrast cu volubila și capricioasa Musetta, sigură pe farmecele ei, tânăra Mimi, modestă și timidă, iubind sincer, nu rezistă mizeriei vieții, meandrelor iubirii și indiferenței iubitului ei Rodolfo.

În celelalte opere, reușitele drame *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *Turandot* (1925), este vizibil influențat de procedeele wagneriene. El cultivă un arioso foarte expresiv, însoțit permanent de desfășurări orchestrale consistente, care redau situații și zugrăvesc caractere cu mijloace simfonice. Unele amănunte ne semnificative ale libretelor se răsfrâng asupra desfășurării

muzicale, care ia, adesea, un aspect caleidoscopic, cu toate că recitativul este acompaniat de pagini simfonice orchestrale. Deși opus prin concepția sa dramatică lui Wagner, el rămâne tributary procedeelor acestuia, fără a fi un epigon, ci un “Wagner cu elanul melodios mai scurt și mai palid; cu orchestra mai transparentă, dar năzuind spre aceeași independență, cu o tensiune mai diluată a cromaticii, însă cu un recitativ melodic mult mai sugestiv, mai clar, mai limpede ca expresie”.

În opera *Tosca* (după melodrama lui Sardou), eroina îndrăgostită Flavia Tosca, care își păstrează puritatea sufletească într-o lume viciată și arogantă, luptă cu aprigă voință pentru a-și realiza visul de fericire. Ea este strivită împreună cu iubitul ei, pictorul Cavaradossi, de către tiranul Scarpia, pentru care dragostea este un simplu amuzament. Cutremurătoare este și drama micuței *Cio-Cio San*, părăsită de ofițerul Pinkerton, un aventurier superficial și ușuratic. Eroina va pieri, văzându-și lumea și dragostea, țesută dintr-o totală dăruire, năruite de trădarea, indiferența și egoismul ofițerului american.

După tripticul *Mantaua* (o sordidă poveste de gelozie a unui barcagiu), *Sora Angelica* (în care alternează cruzimea cu bunătatea angelică) și *Gianni Schicchi* (o sinistru farsă), a scris *Fata din Vest*, o poveste despre căutătorii de aur din California și mântuirea prin dragoste. Ultima sa operă este *Turandot*, care are la bază o veche legendă chineză despre învingerea caracterului trufaș și arogant al prințesei Turandot de către norocosul Calaf, care-i zdrobește până la urmă și inima ei de gheață prin căldura pasiunii sale. Rămășiță neterminată, opera a fost completată de elevul lui Puccini, *Francesco Alfano*.

Literatura verismului italian s-a completat cu creația ultimilor veriști mai notorii: *Francesco Cilea* (1866-1950) cu opera *Adriana Leckouvreux* (1902) și *Umberto Giordano* (1867-1948) cu opera *Andrea Chénier* (1896), lucrări cu arii strălucitoare, însoțite de pagini simfonice dense și cu sonorități orchestrale încărcate.

La răscrucea dintre secolele al XIX-lea și al XX-lea, lumea operei cunoaște o mare varietate de stiluri și de concepții fundamentale. Între Wagner și Debussy, diferite tipuri stilistice își dispută întâietatea în repertoriul teatrului liric. Veriștii italieni sunt opuși romantismului wagnerian, dar în privința armoniilor și a simfonismului fructifică și ei acest procedeu. Iar melodia lor, chiar dacă renunță la melosul verdian și adoptă arioso-ul foarte expresiv, ilustrează faptul că întregul lor limbaj dramatic este calofil. Așa se explică de ce din noianul de atitudini stilistice, verismul italian preia locul lui Verdi în ceea ce privește preferința interpreților și a publicului. Dacă Verdi a dominat și domină scenele de operă, el împarte acum cu confrății săi veriști hegemonia în repertoriile de operă.

SECOLUL AL XX-LEA

Muzica modernă

“Muzica este o putere spirituală în stare să lege toți oamenii între ei.”

Enescu

“Dintr-un popor nu rămâne nimic, decât cultura.”

M. Eliade

Secolul al XX-lea a cunoscut antiteza între o civilizație dusă până la culmile speranțelor și ale visurilor umane, pe de o parte, și catastrofa Revoluției bolșevice, a celor Două Războaie Mondiale și a celor de pe diferite continente, declanșate de demonismul ființei umane, pe de altă parte. În acest secol violent, au căzut mari imperii: habsburgic, țarist, otoman, cele coloniale, iar la sfârșitul secolului sistemul comunist din Răsăritul european după desființarea Imperiului sovietic. Toate aceste evenimente politice și sociale și-au pus amprenta asupra artei europene. Cultura modernă desacralizată este punctul culminant al esteticii iluministe, omul modern luându-și rolul luciferic de descoperitor și creator de noi lumi prin spiritul teribilist al negării valorilor tradiționale.

În secolul al XX-lea, omenirea a realizat un nemaipomenit salt al civilizației printr-un uluitor progres tehnic și descoperiri științifice. Cu posibilități nelimitate, omul poate evolua spre bine sau spre rău, spre echilibru sau dezordine interioară. Marea explozie informațională datorată celor patru tehnologii moderne – *telefonul, televizorul, calculatorul și satelitul* – au multiple efecte asupra vieții omului, secătuit sufletește de goana nesăbuită după performanțe tehnico-științifice. Treptat, ele vor schimba complet și comunicarea între oameni.

Absorbit de noi și noi investigații ale universului, omul înaintează ca un automat, fără să deslușească sensul acestei goane fără sfârșit. În societatea modernă a dispărut sistemul de valori perene, distrus de civilizația tehnicistă încât omul, ca reacție de apărare, s-a retras într-un univers al confortului și al plăcerilor imediate. Din nefericire, arta, care ar putea fi “un fir al Ariadnei” pentru fiecare om, a fost absorbită și ea de tehnică. Pictura abstractă, arhitectura geometrică, sculptura mobilă, literatura structuralistă au destrămat solidele fundamente tradiționale, artele moderne rămânând modalități de expresie și

bunuri pentru un grup restrâns de inițiați. S-au derulat diferite curente ale avangardei: dadaismul (T. Tzara, 1916), suprarealismul (A. Breton, L. Aragon, P. Eluard, J. Prévert), romanul structural (J. Joyce), cel absurd (Kafka, Becket, E. Ionescu), pictură abstractă (V. Kandinsky, P. Klee, O. Kokoschka, M. Chagall, S. Dali, G. de Chirico, P. Picasso, Braque).

În acest secol au avut loc mari înnoiri în limbajul și arhitectura muzicală. Până în anul 1950 s-au încercat diverse soluții de înlocuire a limbajului tonal tradițional, socotit de unii drept caduc. Ducând la apogeu romantismul, Wagner a declanșat și criza romantismului, concomitent cu procesul de dizolvare a tonalității. Acest proces a marcat saturația mijloacelor de exprimare ale romantismului, și, implicit, căutarea unui nou limbaj. Întrucât muzica romantică s-a sprijinit pe redări ale stărilor individuale și exprimarea particularului, în desfășurarea muzicală a rezultat o fărâmițare a expresiei și o atenuare a efectelor contrastelor prin însăși multiplicarea și ascuțirea lor.

În muzica romantică, continua varietate și accentuare a contrastelor au avut un efect contrar, căci ascultătorul, obosit de atâtea disonanțe și profuziune coloristică, căuta din nou claritatea, simplitatea și echilibrul. Se repeta istoria din acel moment de tranziție de la Baroc la clasicism, când proliferarea polifonică și complicarea ei a stârnit reacția monodiei acompaniate și a asigurat succesul unei arte a simplității și a echilibrului. Desigur, istoria se repetă, dar nu în toate aspectele ei, căci condițiile spirituale și mijloacele de expresie ale finelui Barocului sunt diferite de cele de la răspântia secolelor al XIX-lea și al XX-lea.

Față de exacerbarea romantismului s-au declanșat reacții de apărare, în sensul revenirii la unele principii beethoveniene, la echilibrul clasic și la temperarea contrastelor violente. Istoricii au luat în considerare tendința neoclasică a lui Brahms, a cărui material sonor prezenta aspecte romantice, temperând însă toate ascuțiturile și violențele.

Acest neoclasicism de tip beethovenian a cuprins parțial și pe Bruckner, dacă ne referim la transparența armoniilor, la linia simplă și simetrică a melodiilor sale, la ritmul ordonat și la dezvoltările fără încleștări tensionate. Rămâne, desigur, emfaza sonoră a grupului alămurilor, la care adaugă instrumente noi, tubele, precum și unele viziuni romantice depresive, care dau unor linii melodice arcuiri cromatice de neîndoielnică inspirație wagneriană. Însuși faptul că n-a scris opere, ci s-a mărginit la *simfonii, misse, cantate, recviem* și *Te Deum*, ne face să-i atribuim, mai degrabă, un spirit clasicizant decât o fervoare romantică.

Aceeași reacție o găsim la compozitorii pe care istoria i-a etichetat drept academiști. La germani sunt urmașii lui Mendelssohn, constituiți în "Școala de la Leipzig", la care putem adăuga pe Max Bruch (cu excepția romanticului său *Concert pentru vioară și orchestră*), iar la francezi pe cei din fruntea Conservatorului național: A. Thomas, Th. Dubois, precum și pe teoreticianul d'Indy, foarte sever în ceea ce privește principiile construcției muzicale, dar destul de deschis influențelor wagneriene în propria sa creație.

Un loc aparte îl ocupă între aceștia C. Saint-Saëns, al cărui eclectism ne împiedică a-l include într-un curent, dar care, prin ordinea și construcția simfoniilor și concertelor sale, rămâne un păstrător al tradiției clasice. În schimb, prin poemele sale simfonice este un aderent al programatismului, deși limbajul său tinde mai mult către o echilibrare clasică, decât spre răvășirea și fervoarea romantică.

Ca reacție împotriva unei tematici istorice sau legendare, la sfârșitul secolului al XIX-lea se desenează tendința realistă, reprezentată de Verdi și de continuatorii drumului deschis de el, *veristii*, care se folosesc în operele lor de o muzică de mare tensiune afectivă pentru a ilustra subiecte inspirate din viața cotidiană. După Bizet, în Franța naturalismul va fi ilustrat de Gustave Charpentier, cu opera *Louise*, și de romanele muzicale ale lui Alfred Bruneau – *Visul* și *Messidor* după Zola.

În cartea sa, *Die Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan* (1920), Ernst Kurth socotește că opera *Tristan și Isolda* nu este numai momentul de culme, ci și de criză. Criza armoniei romantice înseamnă, de fapt, criza tonalității, ea constituind un proces lent de disoluție a tonalității, la care contribuie nu numai Wagner, ci și mulți contemporani și urmași ai săi. De fapt, vectorii tonalității sunt pe rând șubreziți de anumite practici: cromatizarea continuă, disonanțele nerezolvate, relații de tip modal, etajări bi și politonale, ce dizolvă principiile funcționalismului. Astfel, armonia modală, de sorginte medievală sau de proveniență folclorică, slăbește eșafodajul tonal. Printre desele abordări ale așa numitelor funcțiuni secundare sunt și momente care nu ignoră funcțiunile principale, creându-se un echilibru funcțional propriu modului respectiv. În acest fel, alternanța dintre modal și tonal erodează blocul de granit al tonalității. Modalul eclesiastic, fie el de proveniență bizantină sau gregoriană, va colora expresia muzicală, aducând un specific de epocă și, în consecință, va arunca o oarecare umbră asupra organizării tonale.

Școlile muzicale naționale, izvorâte din arta muzicală romantică, vor servi unei noi expresivități, ce va contribui la alterarea trunchiului tonal tradițional. Solidul fundament tonal, care a guvernat muzica a patru secole, se va eroda și prin propriile sale procedee. Acordurile disonante, a căror ascutime tot mai mare începe să spargă stabilitatea tonală, favorizează disoluția tonală prin modulații excesive. Acestea clatină tonalitatea atât prin distanțele mari parcurse în modulațiile brusce, cât și prin recurgerea la tot mai dese modulații. Dacă în cursul a două sau trei măsuri acordurile disonante produc modulații în mai multe tonalități, acestea vor dilua stabilitatea tonală, modulațiile cele mai eficiente fiind cele cromatice și cele enarmonice.

Compozitorii postwagnerieni, în speță cei prowagnerieni, ca Bruckner, Strauss, Mahler, vor folosi din plin modulațiile pentru a spori dinamismul interior al discursului muzical. Procedeele armonice, care au dus la exacerbarea dinamismului funcțional și a celui modulatoriu, au fost clar cauzele clatinării tonalității. Prin folosirea agregatelor bi și politonale, impresioniștii și epigonii lor au contribuit și ei la detronarea tonalității. Dar nici unul dintre compozitorii

influențați de Debussy și nici Debussy însuși n-au ajuns la atonalism.

Seduși de presupusa libertate pe care o oferă atonalismul, compozitorii au fost dezorientați în privința modalității de organizare a limbajului muzical, recurgând la diferite sisteme de organizare sonoră. Astfel, pentru a înlocui centrul tonal, Stravinski imaginează "polaritatea sunetului", ce părăsește circumferința cadrului tonal. El susține că prin acesta nu renunță la sistemul gravitațional, care asigură limbajului muzical o anumită logică. În *Poetica sa muzicală*, autorul afirma: "Ceea ce ne preocupă este mai puțin tonalitatea propriu-zisă, decât ceea ce s-ar putea numi *polaritatea sunetului*, a unui interval sau chiar a unui complex sonor. Polul sunetului constituie, într-un anumit fel, axul esențial al muzicii... Orice muzică, fiind numai o secvență de impulsuri și de repaus, este ușor să se conceapă că apropierea sau îndepărtarea polilor de atracție determină oarecum respirația muzicii. Prin faptul că polii noștri de atracție nu se mai află în centrul sistemului închis al sistemului tonal, îi putem întâlni fără să fie necesar să ne mai supunem protocolului tonalității. Căci nu mai credem în valoarea absolută a sistemului major-minor, fondat pe acea entitate pe care muzicologii o numesc scara lui do."

Alți compozitori de la începutul secolului caută un acord "trunchi", a cărui desfășurare ar urma să constituie scara de referință a organizării melodice. Așa de pildă, Skriabin inventează *acordul mistic*, compus din șase cvarte care, desfășurate, ar furniza segmente melodice specifice. În acest sens, predecesorul său Fr. Klein a propus *acordul mamă* (din 12 sunete cu 11 intervale), iar Nicolas Slonimsky *acordul bunică*.

În noianul căutărilor privind reînnoirea limbajului muzical modern apar sporadic și încercări de anihilare a tuturor parametrilor limbajului muzical, prin eliminarea conceptului de sunet muzical ca material de construire a sintagmelor sau prin fărâmițarea intervalelor dintre sunete, depășindu-se granița inferioară a sunetului.

Emanație a realismului naturalist, *bruitismul futuristilor* neagă folosirea sunetului muzical, înlocuindu-l cu zgomote reale, cotidiene. Astfel, italianul Luigi Russolo, în înțelegere cu B. Pratella, experimentează un concert la care prezintă piesa *Zgomotele orașului*, o succesiune de aglomerări ale zgomotelor din diferite sectoare ale activității umane. Muzica acestei piese consta în succesiuni și suprapuneri de zgomote, produse de obiecte și nu de instrumente muzicale: huruitul motoarelor, scârțâitul căilor ferate, sticle sparte, tinichele lovite, claxoane, lovituri de ciocane sau în diferte mase materiale. Concertul, care a avut loc în anul 1913, s-a soldat cu un imens scandal din partea publicului, în pofida unui "Manifest al artei zgomotelor" al lui Russolo, care se voia entuziast și novator.

O revenire la această așa-zisă nouă estetică a muzicii datează din anul 1937, când francezul americanizat Edgar Varèse lansează procedeul numit de el *bruitism*, având și acesta o reverberație limitată. Numai că, în urma descoperirii procedeelor electronice de producere a zgomotelor, teza lui Varèse a fost fecundă pentru promotorii *muzicii concrete*, reprezentată de Pierre Schaeffer și

Pierre Henry în anii '50.

Tendința de diluare și apoi de suprimare a tonalității a avut printre factorii dinamizatori și încercarea de a lărgi sfera tonalității. Dacă Stravinski înlocuiește tonalitatea cu polaritatea, Bartók statuează principiul organizării *tonalității lărgite pe baza axelor*. Astfel, în ciclul unei tonalități distinge două serii de axe, grupate în trei cercuri: tonica, dominantă, subdominantă. Prin acest sistem, Bartók realizează legătura directă modulatorie, datorită înrudirii celor două sunete de la capetele unei axe. În acest chip, distanțele dintre funcțiunile tonalității se modifică, astfel că modulațiile se vor putea face cu mult mai multă libertate.

În același spirit al lărgirii tonalității, Hindemith propune, bazându-se pe fenomenul *rezonanței naturale*, o altă succesiune de înrudire a tonalităților, pe care o exemplifică în *Ludus tonalis*, lucrare ce se pretinde a fi al său *Clavecin temperat*. Hindemith crede că realizează adevărata succesiune a înrudirilor, generată de rezonanța naturală. În acest mod se pot face translații tonale mai directe între tonalitățile care erau foarte îndepărtate în sistemul clasic. Tot Hindemith aduce o nouă dimensiune a limbajului muzical "valoarea", înțelegând prin aceasta gradul de tensiune disonantică, acest precept neafectând tonalitatea și limitele ei.

Altă modalitate de schimbare radicală, prin renunțarea la semiton ca limită inferioară a intervalelor, a fost ceea ce s-a numit *microtonie*, fundamentată fie pe îndepărtata tradiție antică, fie pe diverse culturi muzicale folclorice. Astfel, în anul 1892, G. A. Behrens Senegalden brevetează un pian în sferturi de ton, iar englezul J. Foulds scrie în 1898 un cvartet în care folosește intervale de sfert de ton, ei fiind urmați de experimentele lui Richard Stein, Mühldorf și Vișnegradski.

Problema microtoniei a preocupat și pe cunoscutul pianist și compozitor **Ferruccio Busoni** (1866-1924), spirit novator cu atitudini avangardiste în tinerețe, devenit apoi un aprig neoclasic. În privința microtoniei, studiază mijloacele de lărgire ale sistemului de bază, organizat în tonuri și semitonuri prin includerea sferturilor, a șesimilor și a treimilor de ton.

Preocupat de destinul muzicii secolului nostru, el a presimțit radicalele schimbări ale limbajului muzical modern, așa cum constatăm în *Entwurf einer neuen Esthetik der Musik* (*Schița unei noi estetici muzicale*), apărută în 1906: "Tehnica clasică a ajuns la sfârșitul unei etape, deja parcurgând cea mai mare parte. Unde ne va duce perioada următoare? După părerea mea, aceasta se îndreaptă spre sonorități abstracte, la o tehnică fără obstacole, la o libertate tonală nelimitată. Trebuie luat totul de la zero, pornind de la o puritate absolută."

Arnold Schönberg încearcă să elibereze limbajul muzical de tirania major-minorului și de organizarea tonală, considerând nu gama diatonică drept bază a construcțiilor acordurilor, ci gama cromatică de 12 sunete, toate având rol egal. În acest mod, acordurile vor avea o independență și se va desființa clasică antiteză între consonanță și disonanță. Construirea acordurilor pe cvarte va

contribui mai mult la îndepărtarea sensurilor funcționale. Pentru ca nici linia melodică în succesiune ei să nu aducă aminte de vreun centru funcțional și să prezinte, totuși, un criteriu de organizare, el imaginează *sistemul serial*. O serie trebuie să cuprindă toate cele 12 sunete cromatice, pentru ca nu cumva, prin eliminarea unora, să capete un profil melodic apropiat de vreo tonalitate. De asemenea, seria nu trebuie să fie alcătuită din segmente cu profil de arpeggiu tonal sau segmente care, luate în parte, să poată fi încadrate tonal.

Creată de Schönberg, Josef Hauer și Golemișev, *dodecafon*ia nu a avut răsunetul dorit, în ciuda unor acțiuni foarte dârze și copios sprijinite de finanța vremii. Cu toată reclama zgomotoasă, făcută de cercurile din Köln, Viena, Berlin, Paris, Roma, nu s-a impus ca sistem, menit să înlocuiască pe cel tradițional.

Ca metodă de construcție muzicală, serialismul își are apologeți, care i-au fundamentat teoretic dreptul la viață. După opinia teoreticianului Josef Rufer, dodecafon

ia s-a impus în practica muzicală ca o necesitate de a înlocui tonalitatea care, ca principiu ordonator, nu mai făcea față "împovăratului câmp energetic armonic". Acordurile amplificate până la zece, unsprezece și chiar la doisprezece sunete cu greu mai pot fi raportate la un centru tonal.

Cu toate strădaniile de a justifica existența dodecafoniei seriale ca unică metodă de construcție muzicală, această modalitate de a concepe desfășurarea muzicală n-a devenit predominantă în Europa. În *Îndrumare în compoziție*, Hindemith ia poziție împotriva acestui principiu, arătând că: "Înrudirea sunetelor se bazează pe legi ale naturii, pe structura însăși a materialului sonor și a auzului nostru, precum și pe un raport abstract, matematic, al lor. Nu putem anula această înrudire a sunetelor, căci oriunde se întâlnesc două sunete, în mod simultan sau în succesiune, această întâlnire determină automat un raport calitativ al intervalului. Înlănțuirea unor acorduri sau intervale produce un raport de diferite grade de intensitate, iar acesta produce în mod inevitabil relații tonale."

În scrierea antiserială *Muzica în cămașă de forță*, Alois Melchior arată că dodecafon

ia limitează "impulsul creator" și circumscrie exprimarea muzicală în cercul strâmt al unor formule artificial determinate. Vorbind despre îngrădirile impuse creatorului de către regulile dodecafoniei seriale, Hindemith afirma următoarele: "În materie de construcție muzicală, dodecafoniștii sunt robii unui formalism, față de care artificiile flamanzilor timpurii par nevinovate jocuri de copii."

Întrebat despre rostul muzicii dodecafonice, Șostakovici sublinia: "Sunt ferm convins că în muzică, la fel ca și în oricare alt domeniu de activitate umană, este absolut necesar să se caute drumuri noi. Părerea mea este că acei care văd aceste drumuri noi în dodecafonie greșesc profund. Dogmatismul îngust al acestui sistem, născut pe cale artificială, încătușează extrem de mult imaginația creatoare a compozitorului și depersonalizează individualitatea sa", iar cu privire la soarta metodei seriale, el credea că "aceasta nu numai că nu are viitor, dar nu are nici prezent. Este doar o modă, care a început să treacă", iar

curente „cele mai noi” generate de ea, de felul *punctualismului*, *aleatorismului* au trecut cu totul de limitele muzicii.

Compozitorii moderni valorifică cele mai îndrăznețe mijloace pentru a înnoi *limbajul muzical*. În istoria muzicii, simetria metro-ritmică a clasicismului, riguroasa „simetrie pătrată”, a fost fructul ordinii clasice. Ea a rămas adânc întipărită și în idiomul muzical al secolului al XIX-lea, deși romanticii au căutat să frângă această organizare. Alături de această perfectă simetrie pătrată, la clasici găsim și asimetrii care pun în valoare, prin contrast, valoarea simetriei.

Muzica romantică, adesea expresie a impulsului subiectiv, va cultiva asimetriile și va repudia uniformitatea ritmică. Influența reciprocă între genul dramatic și simfonic, ca și pătrunderea lirismului subiectiv în dramaturgia simfonică, va determina amalgamarea procedeelelor ritmice. Libertatea ritmică a recitativului și, în general, a liniei vocale generată de vorbire, pătrunde în muzica instrumentală, unde a dominat mult simetria metro-ritmică.

În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, în afara melosului vocal, la îmbogățirea *ritmicii* contribuie și folclorul popoarelor, valorificat în noile culturi muzicale naționale. Bogăția și varietatea ritmico-melodică a creației populare din diferite țări, mai ales din estul Europei, va constitui o contribuție extrem de prețioasă și în veacul al XX-lea. Structurile ritmico-melodice provenite din folclorul diferitelor popoare, prezintă o nemaiîntâlnită varietate și vitalitate ritmico-melodică. Folclorul est-european nu aduce numai o mare diversitate de formule ritmice, ci și frecvente schimbări de măsură, ceea ce conferă un accentuat caracter stenic desfășurării muzicale. Romanticii au repudiat, în bună parte, organizarea sintactică aproape simetrică a clasicilor, precum și formulele ritmice uniforme.

La postromantici și expresioniști, ritmica este tot mai variată și manifestă din ce în ce mai multă libertate. Și poliritmia devine un frecvent mijloc de exprimare, datorită impresioniștilor care apelează la suprapuneri poliritmice, dar și a neoclasicilor. Reînviind polifonia preclasicilor, compozitorii neoclasiци dezvoltă poliritmia și polimetria, aflată incidental în muzica vechilor maeștrii ai polifoniei. Ostilitatea expresioniștilor față de principiile de ordine și de simetrie se resimte și în ritmică. Tinzând la anihilarea unui curs melodic fluent, ei au recurs la segmentarea sau la întreruperea mersului melodic cu diferite pauze, procedeu devenit, apoi, sistem în *punctualism*. Dezorganizarea metrică ajunge la apogeu în *aleatorism*, unde diferite segmente pot fi cântate la întâmplare de interpreți, eliminând orice intenție de ordine.

În limbajul muzical modern dispare uniformitatea agogică, metrică și, uneori, cea ritmică, prezente în creația preclasică și clasică, clătinate apoi de romantici. Cu toate acestea, unele efecte expresioniste implică o ostinare ritmică de tipul celei folosite de Ravel în *Bolero*. Marea libertate metro-ritmică oferă posibilitatea redării unui dinamism emoțional stenic, obsedant.

Strâns legată de dezvoltarea ritmicii, *melodica* din ultimele trei secole a fost determinată și de evoluția armoniei. Dacă în epoca clasică, o melodie evoca și armonia ei latentă, în vremurile următoare s-a ajuns la o melodică mai diversă,

al cărei suport armonic nu era atât de lesne intuit. Pe măsură ce armonia romantică îmbogățește discursul muzical cu frecvente disonanțe, melodică se diversifică și își pierde din claritatea primară. Favorizând sinteza genurilor – factura de lied a temelor din simfonie și pătrunderea simfonismului în operă – romanticii includ noi mijloace pentru redarea vorbirii, interjecției și teme muzicale mai generalizante de tip instrumental, realizând un limbaj melodic mult mai variat și mai apropiat de stările tensionale.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cromatisme deosebite și pătrunderea altor moduri decât clasicul major-minor în limbajul muzical au îmbogățit profilul melodic. Gândite armonic, melodiile capătau aspect necantabil, cu atât mai mult cu cât s-au creat melodii generate de acorduri mărite, micșorate, alterate etc. Acest procedeu, pe care-l găsim la Liszt sau la Wagner, îl vor fructifica din plin compozitorii moderni.

Influența muzicii populare se manifestă prin noi intonații, datorită modurilor populare, și revenirea la monodia cantabilă, fără suport armonic. Începând cu Musorgski, pe această cale se situează mai toți compozitorii, care se sprijină în creația lor pe folclorul popoarelor din care fac parte: Bartók, Janaček, de Falla, Enescu, Szymanowski, Șostakovici, Kodaly.

Cromatismul wagnerian și armonia mai complexă a postromanticilor generează o melodică al cărei sens este adesea greu de descifrat fără complementul armonic (Wolf, Bruckner). Acest gen de melodie apare și la compozitorii moderni, unde mersul melodic este mai puțin cantabil și mai puțin coerent, datorită folosirii acordurilor disonante mai aspre (Berg, Webern, Stravinski).

Și modurile populare sau arhaice au contribuit la profilul melodiei moderne. Întâlnim pasaje modale și la Berlioz, Chopin, dar mai ales la compozitorii ruși (Musorgski, Korsakov), pentru evocarea arhaicului sau a coloritului național specific. Debussy apelează la modurile medievale, la pentatonică sau hexatonică, încadrând linia melodică în armoniile generate de aceste structuri sau însoțind melodia cu paralelisme de acorduri de cvintă, septimă sau nonă.

Descătușată de tiranica organizare tonală, melodică obține o libertate în desfășurarea ei. Compozitorii moderni – Enescu, Bartók, Szymanowski, de Falla, Janaček, Prokofiev, Șostakovici – folosesc modalul, realizând melodii cu un contur cu totul particular. Adesea axat pe folclorul țării sale și al altor popoare, Bartók a căutat țesături adecvate structurii melodice: “Este foarte important ca veșmântul muzicii în care prezentăm melodia să poată fi dedus din caracterul ei, din trăsăturile muzicii pe care melodia le conține în mod vizibil sau latent, astfel ca melodia și toate adaosurile ei să dea impresia unei unități indivizibile.”

Frecvente disonanțe, prezente la moderni, duc la crearea unei melodici cu sensuri expresive aride. La Bartók, atunci când nu apelează la melosul de sorginte folclorică, structura melodică, după opinia lui Lendvai, are o organizare interioară bazată pe gama celor 12 sunete, structura intervalică a

melodiilor urmând aceleași legi ale “secțiunii de aur” (el considera ca unitate semitonul). În creația muzicală a lui Bartók, muzicologul maghiar Ernő Lendvai deslușește, în mare, în ordonarea perioadelor respectarea raportului matematic al “secțiunii de aur” (*sectio aurea*), remarcând că în unele compoziții dimensionarea unor segmente răspunde legilor proporțiilor specifice. Dintr-o piesă în două secțiuni inegale, cea mai mare este media proporțională între întreg și secțiunea cea mai mică.

Atât modalul, ale cărui relații armonice nu sunt conforme cu organizarea tonală, cât și polifonia politonală, slăbesc principiul funcțional și răpesc melodiei suportul ei de organizare. Armonia cromatică wagneriană generează formule melodice ce necesită suport armonic pentru a fi coerente. Cu atât mai mult în suprapunerile politonale, unde linia melodică își pierde sensul funcțional. Pe măsură ce spiritul tonal se dizolvă și melodia nu mai are suport armonic, compozitorii caută alți piloni de susținere în locul sistemului gravitațional. În structurarea ei se va recurge la aglomerări, diluări sau la crearea unor pattern-uri drept osatură a serialismului.

S-a simțit nevoia unui principiu de organizare, compozitorii căutând diferite sisteme sonore. Cel mai cunoscut este *dodecafonismul*, care, negând principiul funcțiunilor, principiu bazat pe fenomenul acustic al polarității sonore, neagă însăși armonia ca element de exprimare. În acest caz, exprimarea se va baza pe structura melodică și pe suprapuneri de linii melodice. Negându-se armonia, se revine la vechea polifonie cu legile sale.

În concepția funcțională lărgită a lui Bartók, sunt create grupuri organizate pe axe funcționale, având la bază triada funcțiunilor de tonică, dominantă și subdominantă, funcții ce pot fi substituite prin relative inferioare sau superioare. În dodecafonia preserială, datorită libertății de a alcătui o temă din sunetele gamei cromatice și din suprapuneri polifonice, se configurează mai mult sau mai puțin precis anumite funcțiuni, anumite centre de sprijin. În sistemul serial, acest lucru nu mai este posibil.

Pentru a evita orice determinare funcțională, orice polarizare, și a nu mai cădea iar în strânsoarea organizării armonico-tonală, Schönberg a născocit sistemul serial. Inventat de Schönberg, *dodecafonismul serial* este un sistem ce se bazează pe gama cromatică de 12 sunete. Această gamă cromatică nu are un sunet de bază, nici nu presupune un suport funcțional, toate sunetele având egalitate expresivă. În plus, pentru a evita orice apel la funcționalitate au fost respinse intervalele consonante și, mai ales, succesiunile de terță care ar reedita acorduri consonante, dar și sunetele pe trepte alăturate pentru a nu se realiza anumite relații funcționale. Astfel, Schönberg recurge mai mult la opreliști decât la norme de construcții.

Pentru a-și organiza melodia pe baza unui sistem, el creează conceptul de *serie*, o succesiune de 12 sunete ale gamei cromatice, în care nici unul nu este repetat, evitând gruparea sunetelor ce pot genera acorduri de cvintă, septimă sau nonă, întrucât acestea sugerează funcțiuni.

Lipsirea liniei melodice de orice sens funcțional se obține și prin

interzicerea suprapunerilor polifonice sau a vreunui agregat acordic, care ar realiza o organizare funcțională. Seria poate face parte dintr-un șir melodic sau dintr-un conglomerat armonic. Predomină intervalele mărite și micșorate și, în general, disonanțele, ce aduc o expresie foarte aspră.

În limbajul muzical modern s-au introdus *microintervalele*, sferturile de ton, sub influența formulelor folclorice sau a experimentelor de lărgire a sistemului tradițional. Alois Haba a militat pentru includerea sfertului de ton în limbajul muzical, așa cum a procedat Enescu în *Oedip* sau în *Sonata a III-a pentru vioară și pian*.

Renunțând la scriitura polifonă, clasicii au preferat stilul armonic. Deși au folosit mai mult monodia acompaniată acordic, ei n-au neglijat *polifonia*. Chiar și atunci când apelează la polifonie, clasicii o structurează după jaloanele funcționale armonice. Un stil polifonic mai liber se poate observa în creația lui Beethoven din ultima perioadă, fără a se detașa însă sensibil de dominația concepției armonice. Romanticii au neglijat polifonia. Alături de dezvoltarea unei bogate și complexe armonii, Wagner folosește polifonia, cu atât mai mult cu cât discursul orchestral al operelor sale este o perpetuă dezvoltare simfonică a laitmotivelor. Nu se ferește de a combina două sau trei laitmotive, ca în opera *Maestrii cântăreți din Nürnberg*, în a cărei uvertură suprapune cele trei laitmotive principale.

Simfoniștii neoclasici și postromantici din a doua jumătate a veacului al XIX-lea (Bruckner, Mahler, Strauss, Reger, d'Indy, Saint-Saëns) folosesc din nou împletirile polifonice. La Brahms și Bruckner, polifonia este subordonată însă gândirii vertical-armonice. În pofida unor armonii adesea vădit romantice, ei nu se sfiesc să folosească din plin polifonia, atât pentru îmbogățirea dezvoltărilor, cât și pentru suprapuneri tematice din expoziții. Și la Reger găsim un pronunțat stil polifonic în creația sa.

În veacul al XX-lea, la neoclasicii italieni (Malipiero, Casella, Respighi, Petrassi), francezi (Honegger, Milhaud) și în lucrările de cameră ale lui Stravinski întâlnim adesea polifonia liniară, ca o reacție împotriva armoniei romantice. Prin independența vocilor, polifonia liniară este favorabilă momentelor politonale. La începutul secolului al XX-lea polifonia va facilita reluarea modalului, iar ca rezultat al destrămării organizării tonale va ușura *bitonalismul* și *politonalismul*. Dacă în structura vertical-armonică, politonalismul pornește de la principiul funcțiunilor variabile și de la folosirea acordurilor polifuncționale, în scriitura liniar-orizentală tonalitățile simultane sunt mai lesne de realizat. Procedeele politonale apar la neoclasicii italieni, ele accentuându-se la cei francezi (Milhaud, Honegger).

Sub impulsul muzicii populare, polifonia la Bartók, Janaček, Enescu, Szymanowski, Prokofiev, Șostakovici păstrează modalul specific folclorului lor. Urmașii marilor clasici ruși au cultivat polifonia mai mult decât predecesorii lor. Glazunov și Taneev au dat culturii muzicale ruse modele de scriitură polifonică. Axați însă pe tradiția armonică, ei au conceput polifonia fără a se desprinde de concepția verticală. Printre urmașii lor, Șostakovici tinde către un

stil polifonic cu caracter diatonic.

Emanciparea scriiturii polifonice de principiile armoniei verticale se remarcă în creația germanilor, mai ales în muzica de cameră a lui Hindemith. Odată cu dezvoltarea liniarismului, care, implicit, contribuie la slăbirea tonalității, se remarcă și o evoluție în același sens a liniilor melodice. Eliberate de organizarea tonală, liniile melodice componente prezintă undiri mai puțin legate de sensurile funcționale, fapt ce va favoriza treptat atonalul.

Concomitent cu diatonismul, cu modalismul arhaizant, în polifonia compozitorilor moderni se remarcă și o excesivă cromatizare a liniilor polifonice, care duce la atonalism și la noua organizare serială. Deslușim la Honegger cromatizarea frecventă a liniilor polifonice, iar la Bartók "acordul cromatic integral" stă la baza unor pasaje polifonice, alături de "acordul diatonic integral". În general, în muzica modernă domină polifonia cromatică, mai ales la compozitorii neoclasici.

Bitonalismul și politonalismul sunt procedee ce diluează și nu desființează principiul organizării funcționale. Pentru a nu rămâne la o muzică fără un criteriu logic, de ordonare, Schönberg imaginează *dodecafonismul serial*. Procedeele cvasi-matematice de alcătuire a "seriei" duc la artificiale exprimări muzicale. "Seria", care constituie ceea ce am numi în limbaj tradițional temă, prezintă expresii tot mai tensionate.

Refuzând ca mijloc de expresie antiteza consonanță-disonanță, *polifonia serială* folosește mijloacele imitative ale vechii polifonii flamande: inversări, recurențe, augmentări și diminuări. Tendința spre liniarism a pornit dintr-o reacție împotriva exceselor limbajului postromantic și expresionist. Deși au adoptat toate procedeele noi, unii compozitorii moderni n-au renunțat total la scriitura vertical-armonică, nici la organizarea funcțională, realizând din nou o sinteză între variate modalități de scriitură.

Problema centrală a limbajului modern este *armonia*. Dacă în privința metro-ritmicii și a melosului transformările nu sunt atât de radicale, în armonie s-au impus noi procedee, negându-se cele tradiționale. Transformările din domeniul armoniei, care antrenează și pe cele ale melodiei, polifoniei și chiar ale ritmicii, tind să anuleze contradicția consonanță-disonanță și organizarea funcțională.

Conceptul consonanță-disonanță exista chiar în teoria antică elină, considerat însă prin prisma gândirii monodice. Lupta dintre "canonici" și "armonici" (din secolul al IV-lea), ne arată că printre problemele de estetică muzicală, care formau obiectul polemicii, se afla și disonanța, privită ca principiu melodic. În dezvoltarea culturii muzicale, odată cu apariția polifoniei și apoi cu dezvoltarea scriiturii armonice, raportul consonanță-disonanță devine factor important al limbajului muzical.

Urmărind în cursul istoriei mersul disonant, remarcăm folosirea din ce în ce mai frecventă a coliziunilor disonante, ca și continua lor ascuțire. Gradul de asperitate al disonanțelor variază după epoca istorică. În unele etape se cultivă în mai mare măsură disonanțele, urmate de perioade în care se revine la

o muzică mai puțin aspră și în care domină relațiile consonantice. În general, întrebuintarea acordurilor disonante urmează un drum ascendent. În *chansonele* lui Ockeghem, madrigalele lui Vicentino sau Gesualdo, muzica de orgă a lui Bach, disonanța este folosită cu mai mare îndrăzneală. Chiar dacă urmașii imediați nu vor apela des la disonanțe, experiențele rămân și creația ulterioară va fructifica înnoirile limbajului.

De la disonanța pregătită cu grijă în stilul sever al polifoniei renascentiste la acordul de septimă de dominantă fără pregătire al lui Monteverdi, de la disonanțele lui Bach la cele beethoveniene, de la modulațiile lui Schubert la armonia cromatică wagneriană, au crescut și s-au înăsprit agregările sonore disonante, frecvența lor mergând până la evitarea consonanței. Muzica lui Wagner prezintă numeroase acorduri de septimă, de nonă, de undecimă, acorduri alterate, prin care realizează tensionări foarte aspre. Desele disonanțe izbutesc a obișnui ascultătorul cu asprimile lor sonore, astfel că acestea sfârșesc prin a fi acceptate. Independența disonanței merge până acolo încât în limbajul modern există acorduri disonante cu roluri de centre funcționale. Așa de pildă, la Skriabin și Schönberg acordul de undecimă are rol de tonică.

Muzicienii postromantici au întrebuintat des disonanța, atât în acordurile tradiționale pe bază de terță (septimă, nonă, undecimă), cu note adăugate, alterații, sensibilizări sau note străine, cât și în acordurile alcătuite prin etajări de cvarte sau secunde, funciar disonante, dispărând treptat contrastul consonanță-disonanță prin evitarea trisonului, izgonit total în muzica dodecafonică.

Alt mijloc de ignorare a antitezei consonanță-disonanță este "armonia tematică", adică realizarea agregărilor sonore verticale din sunetele melodiei, ceea ce duce la succesiuni de secunde atunci când linia melodică procedează prin sunete de grade unite. Izgonirea consonanței și evitarea trisonului dizolvă organizarea funcțională.

Procesul disoluției structurii funcționale începe cu muzica lui Wagner. Fiindcă disonanțele nu se rezolvă, centrul rămâne incert, mai ales atunci când fiecare acord este ambiguu din punct de vedere funcțional. Acordurile alterate, cu polivalențe funcționale, și desele modulații duc la slăbirea sentimentului unității tonale. Incursiunile la diferite trepte și desele modulații slăbesc considerabil organizarea tonală. Diminuarea coeziunii tonale se accentuează la compozitorii postromantici. La R. Strauss, diluarea tonalității rezultă din înlănțuirea acordurilor din tonalități foarte îndepărtate, în timp ce la Reger desele modulații și de scurtă durată diminuează unitatea tonală.

Alt procedeu care contribuie la clătinarea organizării funcționale este *politonalismul*. O desfășurare muzicală este politonală atunci când se pot desluși două sau mai multe tonalități simultane. O secvență politonală se poate realiza prin succesiunea de armonii polifuncționale sau prin suprapunerea unor linii melodice aparținând unor tonalități diferite. Momente pasajere de politonalism găsim chiar în muzica lui Bach (*Concertul brandenburgic nr. 1*, partea a II-a), la Mozart sau Grieg (*Zi de nuntă*), dar aceste exemple sunt rare.

Limbajul muzical modern cunoaște frecvente pasaje politonale, datorită acordurilor polifuncționale de cinci și șapte sunete, bazate pe gama diatonică sau cromatică. Aglomerarea sonoră în acorduri cu mai mult de cinci sunete duce, implicit, la diluarea valorii funcționale, deci la evitarea unui centru funcțional. Același efect îl au și acordurile bazate pe suprapuneri de cvarte.

Adesea politonalismul rezultă din succesiuni paralele de acorduri, fie consonante, fie disonante, care creează linii melodice paralele, aparținând unor tonalități sau moduri diferite. Fiindcă disonanțele nu-și găsesc rezolvarea, centrul tonal este incert, mai ales atunci când fiecare acord în parte este ambiguu din punct de vedere funcțional. Procedul "armoniei în panglică", al acordurilor paralele, este frecvent la Debussy, Puccini, Bartók etc. Compozitorii școlilor naționale realizează foarte sugestive efecte, mai ales atunci când își clădesc acordurile în funcție de structura modală a melodiilor.

Unii compozitori moderni (Casella, Milhaud, Bartók, Hindemith, Prokofiev) realizează fragmente politonale prin suprapuneri polifonice, concepute strict liniar și mai ales prin ignorarea consonanței. Procedul politonal nu neagă tonalitatea. Exemple de politonalisme găsim la Strauss (în *Simfonia Alpilor*), Scriabin (*Sonata a VI-a*), Hindemith (*Klaviermusik*), Ravel (*Bolero*), Bartók (*Mikrokosmos*), Prokofiev (*Alexandru Nevski*), Șostakovici (în *Simfonia a XI-a*), Hacıaturian (*Spartacus*), Stravinski (*Ritualul primăverii*). Aceasta nu înseamnă că ei neagă mijloacele clasice de exprimare muzicală.

Momente politonale apar sporadic și foarte rar în unele creații polifonice ale Renașterii, ca polimodalism. La Debussy apar dese pasaje politonale datorită "acordurilor în panglică" cu efecte coloristice. Iar la Stravinski, Casella și Schönberg, politonalismul este atât de frecvent încât evoluează spre atonalism. Transformarea procedului în sistem înseamnă începutul distrugerii tonalității, iar atonalismul, negarea tonalității, reprezintă sfârșitul acestui drum.

În dorința de a găsi noi căi de exprimare muzicală sau de a inova cu orice preț, negând mijloacele tradiționale, compozitorii moderni au creat un limbaj muzical în care nu mai guvernează principiul funcțional. Completa independență a sunetelor unele față de altele, ca și abolirea oricărei polarizări duce la dezorganizare, dacă acest procedu este folosit unilateral și se neagă orice structură bazată pe sensuri funcționale. Stravinski, care, în marea majoritate a vieții sale, a rămas fidel principiului tonal, considera în *Poetica sa muzicală* că: "Muzicienii care neagă tonalitatea nu sunt atonaști, ci anttonaști." Se știe că spre sfârșitul vieții, la vârsta de 71 de ani, Stravinski s-a convertit și el la serialism.

Dezagregarea construcției muzicale se manifestă pe toate căile, dar mai ales prin negarea principiului funciar de organizare – tonalitatea. Este profestat nu numai atonalismul, o negare a ordinii sau simetriei care ar încorseta pe compozitor, limitându-i libertatea de a crea, ci și alte elemente de exprimare. Schönberg, care pornește de la cromatizări excesive, tinde spre disoluția tonalității în ciclul de cântece *Cartea grădinilor suspendate*. Ceea ce experimentase parțial în *Simfonia de cameră* sau în *Cvartetul în fa diez minor* devine apoi sistem.

Procesul de dezagregare a tonalității se desfășoară simultan cu părăsirea tematismului și cu crearea *melodiei culorii timbrale* – *Klangfarbenmelodie*. Evitând simetria melodică și repetările (progresii sau imitații), Schönberg realizează linii melodii ale cărei sunete componente sunt intonate succesiv de diferite instrumente, interesul constând în varietatea timbrală a sunetelor componente. În muzica vocală, anihilarea principiilor de organizare se manifestă prin folosirea așa numitei “Sprechmelodie”, o recitare informă muzicalmente. Ajuns la totală dezorganizare sonoră, Schönberg caută un nou sistem de organizare, *sistemul dodecafonic*, mai întâi preserial și apoi serial.

De-a lungul istoriei sale, muzica europeană și-a îmbogățit continuu *paleta timbrală*. Dezvoltarea tehnicii de fabricație a instrumentelor a dus la crearea unor instrumente cu timbruri noi. Îmbogățirea timbrală se datorează și postromanticilor care, alături de alte mijloace de exprimare, au mărit tensionările prin folosirea timbrurilor noi. S-au valorificat registrele acute, cu efecte deosebit de dure, și cele grave, care trimit către funebru, sarcastic, abisal sau fantastic. Retorica și emfaza unor postromantici, ca și tendința spre spectaculos și masivitate a expresiei muzicale, au generat un abuz de efecte orchestrale. Mahler și Strauss au împins până la exces efectele timbrale, pentru a ilustra elocvent patosul nestăvilit, iar Respighi pentru a realiza efecte descriptive.

Excesul coloristic a determinat o reacție neoclasică, unde sobrietatea excesivă a mijloacelor a mers până la a se rezuma la formațiile orchestrale de tip preclasic și clasic. Și impresionismul francez a contribuit mult la dezvoltarea paletii timbrale, prin rafinata subliniere a efectelor coloristice. Ca și postromantismul, expresionismul a fost favorabil dezvoltării paletii timbrale pentru a face cât mai intensă expresivitatea unei muzici, având ca teme cele mai insolite manifestări ale vieții.

Ulterior, includerea zgomotelor din natură și din realitatea înconjurătoare ca elemente de limbaj a dus la denaturarea muzicii, transformând-o în “sonorizarea” din filme sau în desfășurări de zgomote, similar efectelor sonore din teatru. Și instrumentele electronice vor furniza efecte timbrale interesante și foarte sugestive. Marele meșteșug al compozitorilor moderni constă, mai ales, în amalgamarea timbrurilor ce permit expresii de un rafinament coloristic.

Paralel cu schimbările limbajului muzical, asistăm și la cea a conceptului de *formă*. În romantism, forma muzicală a cunoscut o mai mare libertate prin lărgirea sau combinarea a două structuri arhitectonice. Dacă “Școala de la Leipzig” păstra tradiția și cultul formei clasice, cea “de la Weimar” profesa înnoirea arhitectonicii muzicale, promovând libertatea sau îmbinarea tiparelor formale după cerințele conținutului. Liszt și Wagner au contribuit mult la înnoirea arhitectonicii tradiționale.

În acțiunea lor potrivnică romantismului, neoclasicii vor manifesta din nou tendința de respectare a formelor, însă nu în spiritul îngust al academismului. Tendința neoclasică din creația lui Brahms, Bruckner sau Reger nu implică o respectare riguroasă și îngustă a arhitectonicii clasice. Patosul romantic și, în

general, trăsăturile romantice se fac simțite în operele lor și în ceea ce privește forma.

În muzica modernă, odată cu abolirea tradiționalei modalități de organizare a limbajului muzical – tonalitatea, simetria metro-ritmică și sintactică –, se respinge și o arhitectonică prestabilită. După experiența programatismului romantic, care a înlocuit arhitectonica clasică cu cea sugerată de firul conducător al programului literar, s-au operat sinteze de forme sau s-au adaptat tiparele formale la necesitățile programului.

Prin subiectivismul lor, muzica impresionistă și expresionistă nu consideră necesară existența formelor tradiționale, întrucât caracterul lor generalizant este inadecvat caracterului particular-subiectiv al imaginilor artistice. Debussy se va întreba dacă forma sonată va mai putea supraviețui.

Atât forma lărgită, cât și îmbinarea tiparelor, au fost preluate la începutul veacului al XX-lea, în măsura în care autorii respectivi mai considerau viabil conceptul de formă. Având în vedere că mai toate arhitecturile muzicale tradiționale se bazează pe gândirea tonală, în momentul în care sistemul tonal se clătina sau se lărgea și formele arhitectonice au suferit același proces. Arcul evolutiv al formelor muzicale pornește de la îmbogățirea și lărgirea tiparelor tradiționale până la totala libertate.

În genul *sonatei*, creatorii de la răspântia secolelor au scris lucrări în care tratează forma cu foarte mare libertate și, firește, realizează noi relații și opoziții tonale, mai ales atunci când triada clasică se diluează. Amintim *Sonatele* lui Reger, riguros construite și cu multe linii polifonice în desfășurările sonore, ale lui Skriabin, de o bogăție tonală și modală, sau cele straussiene, mai apropiate de spiritul tonal. Debussy atinge mai rar opozițiile tonale tradiționale, datorită politonalismului și gamei modale-hexatonice. Același ambiguitate tonală o găsim mai temperată la Poulenc. La rândul său, Hindemith creează aglomerări sonore aspre, contribuind la destrămarea cadrului sonatei. Și rușii Prokofiev și Șostakovici tratează cu libertate organizarea tonală în forma sonată.

Forma de sonată, prezentă în muzica de cameră de unde n-a fost izgonită de romantici, este frecvent cultivată de compozitorii moderni. Ca și unii romantici, care au extins principiul de bază al formei de sonată la întregul ciclu, compozitorii moderni extind arcul dramaturgic al sonatei la întregul piesei, încadrând cele patru părți într-un plan mare de sonată. În *Octetul de coarde*, Enescu folosește acest procedeu. Alteori, legăturile ciclice de înrudire tematică sunt mai pregnant realizate sau se folosesc noi procedee, cum ar fi cele din *Cvartetul op. 22 nr. 2 în Sol major* de Enescu, în care tema fiecărei părți este enunțată la finele părții precedente. În plus, revenirea temelor celorlalte părți în final realizează unitatea întregului ciclu.

Același lucru este valabil și în privința *simfoniei*, gen muzical mai dezvoltat și mai amplu, atât ca proporții, cât și ca reverberații în conștiința ascultătorului. Compozitorii moderni nu consideră sonata, implicit și simfonia, un gen cu forme stricte, imuabile, ci le modelează după conceptul lor componistic. O mare libertate găsim în simfoniile lui Skriabin și Mahler, dar și în cele ale lui R.

Strauss care, prin programatismul lor, fac necesară depășirea proporțiilor și o foarte liberă organizare a formei.

Termenul de simfonie este atribuit și altor genuri. Se știe că Mahler și-a intitulat simfonie ciclul de șase lieduri cu orchestră *Cântecul pământului*. Ca și Mahler, Șostakovici dă numele de *Simfonie a XIV-a* unui ciclu de lieduri, iar Hindemith în așa-zisa *Simfonie Mathis pictorul* reunește suita de trei tablouri orchestrale din opera cu același nume. Și în simfonia *Armonia lumii*, Hindemith realizează trei tablouri, evocând trei concepte despre muzică ale lui Boetius. Britten consideră drept simfonie cele trei mișcări din *Simfonia da Requiem*, astfel că nemaivând caracterul generalizant al simfoniei clasice, tendința spre poem este evidentă în simfonie. Nu este vorba de un programatism, căci desfășurarea muzicală nu este direcționată de un fir conducător epic și nici nu conține episoade descriptive.

Simfonia di tre re a lui Honegger sau *Simfonia în trei părți* de Stravinski nu-și datorează numele tiparului formal tradițional, față de care își permit libertăți sau îl nesocotesc. Termenul de simfonie are accepțiunea de piesă simfonică tripartită, genul simfoniei neavând tipare artificiale prestabilite. Compozitori ca Roussel, Britten, Milhaud, Honegger, Enescu, Prokofiev, Șostakovici, Szymanowski au valorificat toate procedeele simfoniștilor postromantici, incluzând și mijloace moderne, pentru a contura elocvent imaginile muzicale.

Concepută ca dramă muzicală, *opera* implică folosirea tuturor mijloacelor de realizare, de la recitativ la aria simetrică, de la melodia susținută armonic la declamația muzicală, însoțită de o desfășurare simfonică. Ca o reacție împotriva convenționalismului ariilor tradiționale și sprijinindu-se pe experiența wagneriană, opera modernă deplasează centrul de greutate de pe scenă în orchestră în ceea ce privește expresia muzicală. Lăsând vocii o declamație expresivă, orchestra nu mai are doar rol de comentator, ci contribuie împreună cu soliștii la realizarea conținutului dramatic și la zugrăvirea caracterelor personajelor. La Debussy, declamația sa expresivă are rădăcini îndepărtate în tragedia lirică a lui Lully, pe când la R. Strauss deslușim patosul unei melodii "continue" de tip Wagner.

Deși nu se limitează exclusiv la declamație, Bartók, Enescu, Șostakovici, Prokofiev dau prioritate acestei modalități de exprimare vocală, lăsând orchestrei sarcina de a comenta și a contura cu pregnanță imaginile, menite să zugrăvească desfășurarea conflictelor sau trăirile personajelor. În privința modalităților de exprimare, compozitorii moderni, care nu alunecă pe panta exagerărilor, contopesc procedeele simfonismului dramatic wagnerian cu viguroasa declamație a lui Musorgski.

Zeloși să nu surprindă în desfășurarea muzicală vreun germene al organizării funcționale, dodecafoniștii vor cultiva declamația în dauna melodiei, care, oricât de necantabilă ar fi ea, ar putea avea un sâmbure funcțional. Folosind o declamație cu intonații uneori aproximative, cu interjecții, gemete sau țipete, se ajunge la reproducerea vorbirii emoționale și la un grad de tensiune proprie unei stări malade. "Melodia vorbită" va fi mai

degrabă o recitare, însoțită de comentariul muzical al orchestrei.

În opera modernă pot exista momente în care asemenea mijloace sunt cerute de contextul dramatic, însă absolutizarea acestui procedeu înseamnă izgonirea muzicii din partidele vocale. Măiestria compozitorilor constă în a topi toate modalitățile de exprimare vocal-dramatică și a le folosi în funcție de cerințele libretului, fără a elimina complet trăsăturile specifice ale muzicii: simetria, frumusețea sonoră, unitatea armonioasă a elementelor de exprimare. Problema exprimării muzicale vocale se pune și în genul *liedului*, unde dimensiunile reduse implică o mare concentrare a expresiei.



Impresionismul în muzică. Claude Debussy

Între marile figuri care au ilustrat muzica franceză de la răscrucea secolelor al XIX-lea și al XX-lea, îi putem număra pe Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, Debussy și Ravel. După cum se poate observa, un grup de compozitori de diverse tendințe, dar uniți prin două țeluri: al revirimentului muzicii franceze simfonice, de cameră și, în general, al înnoirii limbajului muzical fără îndrăzneală șocantă. Toți se situează pe poziția muzicianului francez care tinde să scoată muzica țării sale din anonimat și să-i redea specificul și strălucirea unei arte, altădată preponderentă. Singur Debussy poate aspira la poziția de reformator, deși nu a avut veleități de șef de școală.

În viața muzicală franceză, atât de variată în ultimul pătrar al veacului trecut prin activitatea a numeroși compozitori, apariția lui *Claude Debussy* a constituit nu numai un fenomen înnoitor, ci și o reînviere a specificului francez. Dacă în domeniul simfonic, Franck și discipolii săi au dăruit lumii simfonia modernă franceză, sinteză a clarității tradiționale franceze și a patetismului romantic german, în muzica de pian, de lied și de operă, Debussy va readuce pitorescul, analiza sufletească și portretistica vechilor creații franceze într-un limbaj impresionist. Muzica sa sugerează imagini și stări sufletești prin jocul de lumini și umbre, prin vapoase nuanțe armonice și orchestrale, prin subtile diferențieri dinamice și fluctuații ritmice, toate însumând un lirism discret. Asimilând procedeele simfonismului wagnerian, pe care le-a încorporat în spiritul clasic, echilibrat, limpede și concis al tradiției muzicale franceze, el a asigurat dezvoltarea artei naționale la un nivel necunoscut în istoria culturii franceze.

Debussy a fost promotorul *impresionismului*, curent de mare răsunet în cultura muzicală și cu contribuții în dezvoltarea unor noi procedee de limbaj. Născut ca o reacție împotriva torentului emoțional postromantic, impresionismul urmărea redarea unor impresii particulare și fixarea a tot ceea ce era subtil. Impresionismul muzical a fost strâns legat de pictura lui Monet, Manet, Degas, Renoir, Cezanne, Sisley și de poezia Verlaine, Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Rimbaud. În timp ce Germania și Austria cunosc experiențele expresioniste, Franța va aduce în cultura europeană inefabilul muzicii impresioniste.

Muzica impresionistă surprinde impresii subiective, prin diferențieri de amănunt. Compozitorii evită generalizările, imaginile monumentale, în care

numeroase și variate elemente se contopesc într-un tot încheșat. Există mai degrabă o succesiune de impresii, decât desfășurări sonore dictate de o clară idee directoare, un rafinat simț în cizelarea îngrijită a detaliilor formei și tectonicii, precum și în dozarea efectelor sonore.

Impresionismul muzical are rădăcini îndepărtate în evocările lui Couperin, ale cărui mici portrete în muzica de clavecin erau realizate prin sugerări sonore. Și în muzica lui Chopin și Liszt găsim unele procedee de sugerare în care sonorități sensibile, mai mult decât imaginile cu contururi precise, tind uneori spre vag și spre impresie. Creionările discrete ale lui Couperin și transparentele sonorități ale lui Chopin și Liszt n-au constituit un sistem, o notă dominantă.

Născut ca o replică împotriva a ceea ce postromantismul cultiva excesiv – patosul retoric și grandilocvent – impresionismul rămâne totuși legat de romantism, fiindu-i proprie dominația subiectivului și depărtarea de realitate, pe care artistul impresionist o evocă în linii imprecise. Ca și simbolismul în literatură, impresionismul a apărut și ca un protest față de societatea din jurul artistului. Mulți din acei care au încercat formule artistice noi, inedite, au făcut-o nemulțumiți fiind de ceea ce vedeau în preajma lor. Baudelaire și Rimbaud constatau că lumea era ostilă omului, fiind rău orânduită.

Pentru compozitorul impresionist, conturul clar al melodiei, dinamismul armonic, logica dezvoltărilor și temeinicia construcției sunt improprii sugerării impresiilor evazive. Linia melodică, fie delicată, cu contururi vagi, fie de un laconism extrem, însoțită de armonii ce evită coerența și claritatea armoniei clasice, dar și fervoarea și tonusul afectiv puternic al celei romantice, sunt mijloace cu care muzica impresionistă realizează imaginile sale inefabile. Întrucât se ferește de expresia lapidară și pregnantă, dar tinde către cele mai subtile diferențieri, impresionismul cultivă un deosebit rafinament al sonorităților și al culorilor.

În armonie, succesiunile de acorduri de septimă, de nonă, armonii modale, rezolvări excepționale, disonanțe nerezolvate, etajări de funcțiuni aduc o diluare a organizării tonale, foarte adecvată sugerării vagului. Succesiunile paralele ale diferitelor agregări armonice, note adăugate, dese folosiri ale treptelor secundare slăbesc tonalitatea, mergând până la diluarea ei în atonal. Gama exotică de șase tonuri întregi, vechile moduri medievale, reeditări ale organizării în cvarte și alte procedee insolite, aduc un pitoresc deosebit, contrastând cu muzica opulentă de tip wagnerian a postromanticilor. Rafinamentul armonic se alătură dozării nuanțelor și valorificării diferențierilor timbrale. Nu numai timbrurile orchestrale vor fi folosite cu fin discernământ, ci ale fiecărui instrument în parte, mai ales pianului i se vor valorifica toate posibilitățile coloristice.

Nu sunt folosite formele mari și construcțiile ample, ci mai mult genul scurt, apt pentru notarea impresiilor. Pentru impresionisti, cea mai demodată dintre formele muzicale este fuga. Ei evită să scrie în formele sonato-simfonice, iar atunci când o fac, le lipsește încordarea dramatică sau dinamismul dezvoltărilor, trăsături proprii dramaturgiei simfonice.

O trăsătură a muzicii impresioniste este tendința programatică. Nu este vorba de un programatism în sensul evocărilor muzicale epice sau descrierii unor complexe procese sufletești. O atare muzică implică forme mari și contururi pregnante, trăsături inadecvate stilului impresionist. Programatismul impresionistilor se reduce la schiță. Adesea, creațiile lor poartă titluri care indică ceea ce sugerează impresia evocată de muzică. Piese scurte, creionând imagini prin notarea impresiilor, mai mult decât prin evocarea obiectului sau a fenomenului, abordează în general o tematică de gen fără complicații filosofice.

Alături de imagini ale naturii, menite să sublinieze stări sufletești discrete, schițele impresioniste evocă imagini din lumea trecutului, a fantasticului sau din realitatea prezentă. Astfel, imagini din natură ca *Grădini sub ploaie*, *Vântul pe câmpie*, *Colinele de la Anacapri*, *Poarta vinului* de Debussy sunt fermecătoare imagini poetice, sugerând mai mult starea sufletească a contemplatorului decât peisajul însuși. La fel, *Păsări triste*, *O barcă pe ocean*, *Valea clopotelor* din ciclul *Oglinzi* de Ravel.

Predilecția pentru imaginile trecutului se poate observa în *Șase epigrafe antice*, *Dansatoarele din Delphi* de Debussy sau *Pavana pentru o infantă moartă*, *Mormântul lui Couperin* de Ravel. Realitatea înconjurătoare nu inspiră pe compozitorul impresionist decât în sugerarea unor efecte pitorești: *Jocuri de apă* de Ravel sau *Foc de artificii* de Debussy. Viața copiilor și lumea fantastică a basmelor i-au atras mai mult, dovadă *Colțul copiilor* de Debussy sau *Mama mea*, *gâsca* de Ravel. Acestea nu sunt lipsite de umor, după cum tendința de a evoca imagini umoristice se întrevede în *Omagiu lui Pickwick*, *Dansul lui Puck*, *Excentricul general Lavine* de Debussy. Totuși găsim și imagini în care sunt surprinse trăsături singulare ale unor personaje sau peisaje extrem de elocvente: *Fata cu părul bălai*, *Micul păstor*, *Menestreliei*, *Corăbii cu pânze* de Debussy.

Fiind ogindiri ale unei viziuni profund subiective, muzica impresionistă folosește mai rar formule folclorice. Nici citatul folcloric, nici prelucrarea lui nu constituie un mijloc principal de exprimare muzicală pentru impresionisti. În această privință, Ravel, care au folosit din plin melodii populare de pretutindeni prelucrându-le, se depărtează, uneori, de estetica impresionistă.

Rafinata măiestrie a nuanțării detaliilor plastice și psihologice reprezintă una dintre laturile cele mai valoroase ale impresionismului. De aici pitorescul rafinat al armoniei și al timbrului. Limitarea tematică la evocarea impresiilor sau la creionarea fină a detaliilor stărilor sufletești aduce cu sine o limitare a genurilor. Mijloacele artei impresioniste au îmbogățit limbajul muzical, făcând posibilă o analiză mai diferențiată și mai detaliată a stărilor sufletești, au sporit capacitatea poetică a muzicii și au adus noi culori în paleta timbrală. Procedeele impresioniste au contribuit la crearea multor imagini în lucrările unor compozitori ca: Janaček, de Falla, W. Vaughan, Enescu, Bartók, Prokofiev, Szymanowsky ș.a.

Impresionismului îi este străin, în mare măsură, genul operi. Opera impresionistă *Pelléas și Mélisande* de Debussy a rămas fără urmași. Era firesc,

căci opera presupune o pregnantă zugrăvire a conflictelor și o conturată descriere a caracterelor. Muzica impresionistă, evitând tocmai contururile precise, este improprie unei puternice zugrăviri dramatice.

Curentul impresionist a apărut în Franța la finele veacului al XIX-lea, primul compozitor impresionist fiind E. Satie, care a adoptat ulterior alte poziții. L-au urmat Debussy și Ravel, fără ca acești compozitori să fie exclusiv tributari impresionismului. De influențe impresioniste n-au fost feriți *Schmitt, Roussel* în Franța, *Albeniz, de Falla* în Spania, *Cyril Scott, Frederic Delius, John Ireland, Franck Bridge, R. Vaughan Williams* în Anglia, *Skriabin, N. Cerepnin, Prokofiev* în Rusia, *Casella* în Italia, *Bartók* și *Kodaly* în Ungaria, *Szymanowsky* în Polonia, *Enescu, Jora, Andricu, Nottara, Negrea, Alessandrescu, Ciorte* în România.

Născut la Saint-Germain en Laye, în 1862, după ce ia lecții cu o fostă elevă a lui Chopin, Debussy se înscrie la vârsta de 11 ani la Conservator, unde studiază pianul cu Marmontel, teoria cu Albert Lavignac și armonia cu Emile Durand. Atmosfera îmbibată de academism de la Conservator îl sufoca, în schimb febrila mișcare artistică pariziană îl atrăgea tot mai mult. Tânărul entuziast și foarte receptiv la nou înspăimânta profesorii prin îndrăznelile și faima sa de nonconformist. Nu s-a acomodat nici cu arta grandilocventă, ce domina repertoriul dramatic și satisfăcea gustul marelui public. Avid de inedit, el va găsi elementele noului în muzica rusă, în lumea exotică sau în modalismul medieval.

Importante pentru formația sa muzicală sunt cele trei veri consecutive, petrecute în preajma Nadejdei von Meck, începând cu anul 1880. Ca pianist al acestei bogate melomane, el va călători în toată Europa, ajungând și în Rusia, unde cunoaște muzica marilor clasici și aude muzica populară rusă, orientală și țigănească. Apoi devine, un timp, acompaniatorul cântăreței amatoare Vasnier, pe care o însoțea în saloanele pariziene, timp în care aprofundează și compoziția. În anul 1884, după ce obține Premiul Romei, pleacă în capitala Italiei ca bursier al Institutului, unde manifestă interes pentru muzica corală a lui Palestrina și Orlando Lasso.

S-a întors de la Roma (1887) înainte de a fi împlinit termenul șederii, căci nu s-a putut acomoda cu rigorile impuse bursierilor Villei Medici și nici cu climatul vieții muzicale italiene. La Paris, el intră în contact cu poeții simbolști și cu pictorii impresionști. Pe versurile lui Verlaine, Baudelaire, Rosetti scrie muzică vocală. Poezia lui Mallarmé îi va inspira cunoscutul *Preludiu la după amiaza unui faun* (1893), considerat, împreună cu *Nocturnele* (1899), prototip al muzicii simfonice impresioniste. Legând prietenie cu simbolștii și inspirându-se din creația lor, Debussy va căuta un nou limbaj, opus patetismului și ostentației romantice.

Alt factor important în orientarea spre un nou limbaj este cântecul exotic al diferitelor formații, ascultate la "Expoziția universală" de la Paris, organizată în anul 1889. Muzica popoarelor orientale și extrem orientale îl va interesa foarte mult, așa cum l-au cucerit cântecul popular rus și cel țigănesc, cunoscut în Rusia.

În cele două călătorii făcute la Bayreuth (1889-1890), ascultă opere wagneriene care-l fascinează total. Treptat, acest entuziasm scade, până a se preface într-o poziție ostilă, deși va valorifica procedee wagneriene în opera sa, *Pelléas și Mélisande* (1902). Premiera acestei opere, ca și cea a *Preludiului la după-amiaza unui faun* (1893) și a *Cvartetului* (1896) au provocat discuții înverșunate și polemici ascutite între franckiştii, legați de respectarea formei tradiționale, și debussyştii novatori, care repudiau orice limitare a libertății de creație.

Sub influența unui pronunțat panteism, Debussy se va inspira din frumusețea naturii și din sentimentele ce le inspiră aceasta omului, scriind schița simfonică *Marea* (1905), *Imagini* (1909), ciclurile de *Preludii* (1913) și *Colțul copiilor* (1908) pentru pian. După simbolismul din *Pelléas*, încearcă grotescul în opera *Dracul în clopotniță* și fantasticul coșmarului în *Prăbușirea casei Usher*, după Edgar Poe. În anul 1911, asistă la premiera misterului său dramatic *Martiriul Sf. Sebastian*, după Gabriel d'Annunzio, în care tema mistică se împletește cu erotismul, lucrarea fiind considerată drept *Parsifalul* muzicii franceze.

În ultimii ani, în muzica vocală își rafinează melodică și economisește mijloacele pianistice, iar în culegerea de cântece pe texte medievale găsește ineditul în simplitatea și arhaismul melodicii medievale. Și în corurile *a cappella* pe texte de Ch. de Orléans, reînvie farmecul vechilor *chansone* polifonice într-un nou limbaj. Cele 12 *Studii pentru pian* (1915), în care urmărește expresivitatea pe baza diferitelor probleme de tehnică pianistică, și cele trei *Sonate* încheie o viață de intensă creație. În anul 1918, cancerul l-a răpus, în timp ce Parisul era bombardat de armatele germane.

Creația sa cuprinde genuri diverse. Lucrările pentru pian întrunesc trăsăturile ce definesc concepția sa despre muzică. Ele sunt elocvente modele de realizare a imaginilor impresioniste. Ocupând un loc important în opera sa, muzica pentru pian descinde din vechea artă a clavecinistilor francezi, care realizau imaginile cu un limbaj discret, dar grăitor, cu ajutorul sonorităților blânde ale clavecinului. În cele 24 de *Preludii* înmănunchează fermecătoare impresii, realizate prin coloritul estompat al armoniei, vagul liniilor melodice și catifelate nuanțări, așa cum apar în *Dansatoarele din Delphi*, *Catedrala scufundată*, *Frunze veștede*.

Apelează uneori la o melodică alcătuită din incize scurte și pregnante, ca în *Menestreliei*, *Pași pe zăpadă*, *Serenada întreruptă*, *Dansul lui Puck*, alteori la melodii desfășurate amplu, precum în *Fata cu părul bălai*, *Vals mai mult decât lent*. O ritmie mai vie, armonii mai sclipitoare și culori timbrale luminoase sunt prezente în *Focuri de artificii* și în ciclul *Colțul copiilor*. Stilul vechilor dansuri din suita preclasică, cu inerenta lor modernizare, îl găsim în *Suita bergamască* (1890 - *Preludiu*, *Menuet*, *Passepied*), în ciclul *Pentru pian* (1901 - *Preludiu*, *Sarabandă*, *Toccata*), în *Omagiu lui Rameau* din ciclul *Imagini*. Pitorescul național din preludiile *Poarta vinului* (pe un ritm ostinat de habaneră), *Colinele de la Anacapri*, *Serenadă întreruptă*, din piesele *Pagode* și *Seară în Grenada* (din ciclul *Stampe* - 1903), *Tarantela stiriană*, *Marș scoțian* ilustrează interesul pentru sfera intonațională și climatul poetic al altor popoare. Prin valorificarea la maximum

a resurselor timbrale ale pianului, el se înscrie în istoria muzicii ca un demn continuator al lui Chopin și al lui Liszt.

Simbolismul poeziei franceze a găsit în Debussy unul dintre cei mai abili traducători. În domeniul liedului, melodiile sale traduc sensurile învăluite de vag ale poezilor simbolști, prelungind în sufletul auditorului reprezentarea imaginile abia schițate de textul poetic. El considera că muzica, acest limbaj al emoțiilor care nu are nevoie de conturul imaginilor plastice, nici de semantica precisă a cuvântului, poate sugera mai pregnant sensul inefabil al textului. Dacă în primele melodii, realizate pe versurile lui Alfred de Musset, Leconte de Lisle, Paul Bourget, urmărea "să încante printr-o muzică frumoasă și elegantă", mai târziu socotea că "muzica nu este o dublură a versului, ci ea îi creează o nouă dimensiune".

Din anul 1883, Debussy se apropie de estetica simbolștilor. Poeții Ch. Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, P. Verlaine îi vor furniza diferite texte. Despre modalitățile comentariului muzical debussyst și capacitatea acestuia de a spune mai mult decât poemul ne vorbește Dukas, unul dintre muzicienii foarte apropiați de Debussy, care arată că: "Debussy evita ceea ce s-ar putea numi o traducere directă a sentimentelor. Ceea ce îl atrage de Baudelaire, Verlaine sau Mallarmé este arta lor de a face să vibreze rezonanțe multiple. Sarcina sa este de a nota armonicile cele mai îndepărtate ale versului și a le transpune la limitele expresiei. Majoritatea creațiilor sunt astfel simboluri ale simbolurilor, dar exprimate printr-un limbaj atât de bogat, atât de personal, încât muzica devine mai inteligibilă decât poemul pe care-l comentează." Când se îndreaptă spre poetica medievală, limbajul său devine mai limpede, mai pregnant și mai luminat. Pe versurile lui Ch. de Orléans și Fr. Villon scrie diferite melodii, între anii 1904 și 1910. Pianul are rol important în melodiile sale, creionând atmosfera prin mijloace sonore adecvate stărilor emoționale, totdeauna discrete și de un pitoresc fin nuanțat. Cu emoționantul *Colind al copiilor rămași fără cămin*, scris în 1915, sub impresia ororilor războiului, își încheie creația de lied.

Spre deosebire de creația pianistică și orchestrală, în care manifestă o libertate a formei, în *Cvartetul de coarde* îl deslușim pe poetul inspirat și pe constructorul riguros al unor structuri sonore pe linia Franck-d'Indy. Arhitectonica încheată a acestei lucrări vădește un simț al formei, care n-ar putea fi bănuț în creația pianistică. Este drept că și în miniaturi Debussy nu se pierde în amănunte nesemnificative și nici în pasaje incoerente. Dar în *Cvartet*, prezența înrudirii tematice ciclice dă o unitate de expresie acestui ciclu, din care transpare o limpede poezie cu foarte variate imagini poetice. Contrastul bine conturat al înfruntărilor tematice în prima parte, jocul zglobiu al Scherzo-ului, melodia caldă și amplă din Andante și jocul polifoniei din Final dau un tonus și o soliditate construcției cvartetului, care se detașează net de celelalte genuri ale sale.

În cele trei *Sonate*, scrise la finele vieții (Sonata pentru violoncel și pian - 1915, Sonata pentru flaut, harpă și pian - 1916, Sonata pentru vioară și pian -

1917), îmbină arhitectura sonatei preclasice cu principiul ciclic al înrudirii tematice, fără a renunța la limbajul său specific. *Sonată pentru vioară și pian*, a cărei luminozitate și vervă contrastează cu starea sănătății autorului, este, ca și *Cvartetul*, o piesă în care expresia volubilă și clară primează asupra vagului sau a imaginilor estompate. Deosebit de bogată în imagini și culori este *Rapsodia pentru clarinet și pian*, scrisă în anul 1910.

Cele mai reprezentative lucrări simfonice ale sale sunt *Preludiul la după-amiaza unui faun*, cele trei *Nocturne*, tripticul simfonic *Marea* și seria celor trei *Imagini* (1909). Tipic pentru ermetismul simbolistilor, *După-amiaza unui faun* este o bogată și elocventă parafrază a poemului lui Maeterlinck. Faunul simbolizează omul dominat de simțuri, care își exprimă dorințele cântând din sirinx. Într-o muzică plină de farmecul sonorităților irizate, în coloritul pastelat al armoniilor evazive, melopeea lină, dar plină de senzualism a flautului sugerează chemarea iubirii. Evocă cu sonorități etompate grația nimfelor, care veghează somnul faunului. În această atmosferă de încântare subtilă, flautul își deapănă transparenta melopee, plină de poezia năzuinței. Chipul faunului din miturile antice, ca și cele ale sirenelor sunt sugestiv sugerate cu ajutorul unei orchestrații discret colorată și fin nuanțată. Sensurile emoționale, legate de personajele-simbol, sunt atât de clar redate, încât piesa este departe de sensul ermetic al poeziei simboliste, care i-a servit drept program literar. Compozitorul redă foarte sugestiv „decorurile succesive prin care trec dorințele și visurile faunului, în fierbințeala după-amiezii de vară”. Entuziasmat de farmecul sonor al poemului, Maeterlinck sublinia că muzica lui Debussy „prelungeste emoția poemului meu”.

Mai pregnante sunt imaginile din *Nocturne: Nori, Serbări, Sirene*, adevărate tablouri simfonice cu evocări sugestive. Nu este vorba de forma obișnuită a *Nocturnei*, ci de tot ceea ce cuprinde acest cuvânt „ca impresii și lumini speciale”. Evită conflictul tematic propriu simfonismului și principiul antitezei, pe care se clădește forma sonato-simfonică. Surprinde în primul tablou starea sufletească dintr-o zi de toamnă cu „aspectul imuabil al cerului, cu mersul lent și melancolic al norilor”, iar în *Serbări* evocă o veselă petrecere populară în *Bois de Boulogne*. În ultimul tablou, *Sirene*, sugerează mișcarea lentă a valurilor mării dintr-o noapte cu lună prin intermediul unor sonorități blânde, iar cântecul sirenelor, cu ajutorul corului mut al femeilor. Reușește să zugrăvească natura cu nuanțe și culori veșnic schimbate, cu freământul continuu și farmecul ei poetic atât de nuanțat și de divers.

Tripticul *Marea* (1905) cuprinde colorate descripții ale tablourilor intitulate *Din zori până la amiază pe mare*, *Jocul valurilor*, *Dialogul vântului cu marea*, realizate cu o scriitură mai densă, contraste mai adâncite și nuanțe mai conturate. Surprinde calmul valurilor, clocotul lor amețitor și dezlănțuirea lor sălbatică pe vreme de furtună, dar și jocurile de lumină în apele mării, toate redate în culori scânteietoare și cu o strălucită artă a orchestrației. Și în ciclul simfonic *Imagini*, limbajul este mai bine demarcat de o muzică încordată și expresivă și cu bogate nuanțe. După piesa melancolică *Gigues tristes* urmează

piesa *Iberia*, o fascinantă imagine spaniolă, creionată cu ritmurile dansului popular spaniol, și *Hora primăverii*, construită sub forma unor variațiuni pe tema cântecului popular francez "Nu vom mai merge în pădure."

Cantata *Fiul risipitor* (1884), cu care a obținut Premiul Romei, nu rezistă față de ceea ce a scris ulterior, la fel și cantatele *Primăvara*, *Dominșoara aleasă* (1887), trimisă în anii șederii ca bursier la Roma, căreia juriul i-a reproșat "caracterul nedefinit al formei și al expresiei". Noul limbaj muzical, îmbinarea vorbirii muzicalizate cu dramaturgia simbolistă și vagul expresiei impresioniste, toate acestea au produs ciocniri de opinii între franckșiști și debussyști. Legați de tradiție, franckșiștii manifestau oarecare academism, dar nu repudiau unele influențe wagneriene, mai radicali, debussyștii nu se simțeau legați de tradiție și respingeau orice încorsetare a fanteziei creatoare.

În muzica dramatică, Debussy se afirmă ca un profund analist și un poet al sufletului uman cu opera *Pelléas și Mélisande*, care va produce discuții aprinse. Agitația cauzată în anul 1902 de premiera operei amintește de marile polemici ale trecutului de pe tărâmul esteticii operei. Nu se stinseseră ultimele ecouri ale luptei wagnerienilor cu antiwagnerienii și din nou disputa actualiza problema raportului dintre muzică și cuvânt în drama muzicală, precum și problema dramaturgiei muzicale în operă. Privitor la conceperea operei, autorul declara următoarele: "Nu intenționez să imit ceea ce admir la Wagner. Concep o altă formă dramatică. Muzica începe acolo unde cuvântul devine neputincios și există pentru ceea ce nu poate fi exprimat. Aș vrea să pară izvorâtă dintr-un crepuscul, cu care s-ar contopi din când în când, și să fie totdeauna discretă."

În operă face uz de procedeele wagneriene: declamația muzicală, dramaturgia simfonică și leitmotivul. Linia vocală este fidelă declamației, urmărind inflexiunile vorbirii, dar melodia vocală nu rămâne la stadiul arid al recitativului, ci tinde către un arioso, susținut de armonii voalate. Deși limitată ca ambitus și ca varietate ritmică, declamația sa este mereu încălzită de o tensiune emoțională autentică. Scena de la fântână, în care ni se dezvăluie cu simplitate iubirea Melisandei și nespusa ei tristețe, este deosebit de emoționantă. Cu toate acestea, deși rezonanța tragică este atât de manifestă, mijloacele muzicale sunt economisite la maximum.

Nu găsim stări conflictuale puternice, sonorități emfaticе sau torente sonore, nici încleștări armonice sau contorsionate contururi melodice, ci elocvente sugerări cu minimum de procedee. Simplitatea și vagul muzicii se potrivesc de minune cu chipul gingaș al Mélisandei, cu iubirea ei naivă și cu ingenuitatea acestei ființe. Ea tinde spre iubire cu sinceritate, fără nici un fel de prejudecată sau de calcul meschin, cu puritatea sentimentelor ei, care o face să nu mai țină seama de convențiile societății și de pozițiile sociale. Comentariul orchestrei evocă totul cu o inefabilă poezie sonoră.

Altă calitate a dramaturgiei debussyste este analiză psihologică magistral realizată. Ca și *Tristan și Isolda*, opera este un poem muzical, o poetică frescă a sufletului uman. Ca și în opera wagneriană, muzica zugrăvește procesul psihologic cu o deosebită elocvență, desigur în stiluri diferite, ambele opere ne

dezvăluie aspecte atât de variate ale poeziei iubirii. Subtila analiză și desfășurarea discretă a muzicii definesc această operă ca o dramă intimistă, înscriindu-se în istoria operei prin poezia delicată, declamația muzicală interiorizată și coloritul vaporos al sonorităților orchestrale.

Poemul lui Maeterlinck, fiind mai mult o analiză destul de învolburată a stărilor sufletești, a fost favorabil traducerii sale într-o muzică vădit impresionistă. În *Muzicieni de astăzi*, R. Rolland remarcă faptul că drama lui Maeterlinck evocă "resemnarea obosită, care cedează dorința de viață puterii destinului", arătând că muzica lui Debussy a redat admirabil "fatalismul ce oglindește oboseala aristocrației spirituale a Europei", și pe care Debussy "învăluindu-l în farmecul subtil al poeziei sale, l-a făcut și mai expresiv și insesizabil". Foarte adecvată acestei drame, muzica lui Debussy a însoțit tablourile piesei, în care se creionează direct stările sufletești. Rolland remarcă diferența între subtila sa evocare și patosul retoric al dramei wagneriene. Totodată, Rolland confruntă opera lui Debussy cu *Carmen* de Bizet: "În muzica noastră modernă, *Pelléas* este unul dintre polii artei noastre, *Carmen* este celălalt. Aceasta se desfășoară în întregime în extaz, în viață și în lumină, fără umbre și fără neclarități. Cealaltă este cufundată în umbră și învăluită în tăcere."

Stilul operei sale nu s-a putut impune ca drama wagneriană, ca limbajul melodic verdian sau ca cel realist al lui Musorgski. Deși n-a avut urmași, procedeele debussyste au fost valorificate în creația multor compozitori francezi și din alte țări, ca R. Strauss, Szymanowski, Bartók, Enescu, Prokofiev ș.a.. În totalitatea ei, opera suferă de oarecare monotonie. Aceasta provine și din conținutul dramei, personajele fiind unelte oarbe al unei fatalități, de unde marasmul în care se zbat cei doi eroi, care tind către lumina dragostei sincere, dar și din uniformitatea procedeelelor. Absența melodiei împlinite, simetrică, și folosirea stilului melodic-vocal de esență recitativică, declamatorie, determină o stagnare a fluxului muzical.

Ca și Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Ceaikovski, Fauré, și Debussy și-a mărturisit ideile și opiniile critice în diferite scrieri. În privința poziției estetice, Debussy considera natura un izvor al muzicii, însă o concepea ca peisaj în afara omului, interpretând-o ca un ansamblu de senzații plăcute. O luptă crâncenă a dus Debussy împotriva rutinei și academismului artei oficiale. A manifestat admirație pentru Couperin, Rameau, Weber, Bizet, Musorgski și Korsakov. Iar dintre contemporani îi aprecia pe R. Strauss, Stravinski și Albeniz. Se declara împotriva naturalismului veriștilor italieni sau al lui Bruneau.

Debussy și-a mărturisit crezul său artistic în diferite articole și cronici, publicate în *Revue blanche* începând cu anul 1900 și adunate ulterior în volumul *D-nul Croche antidiletant*. Autor al unei muzici blânde, nu fără străluciri subtile, Debussy apare în scrierile sale ca un critic sever și acid, denunțând tot ceea ce era facil, artificial și ostentativ romantic în climatul artistic european.

Și-a meritat numele de "Claude de France", întrucât muzica sa degajă un

echilibru și o claritate specific franceze. În locul tonalităților clasice, el preferă structuri modale. Renunță la trăsăturile clasice ale discursului și la legile formale tradiționale, dizolvând și vechile raporturi de tensiuni acordice. Melodica sa are o lină unduire, ritmica o deosebită mobilitate, iar tensiunile dinamice sunt fluente. Conturul estompat al frazelor și nuanțele delicate, rafinamentul armonic și orchestrația transparentă dau muzicii sale o expresivitate cu un tuș delicat, ce-l așază alături de marile spirite ale culturii franceze.

Într-un moment în care muzica lui Wagner exercita în Europa o copleșitoare influență, apare reacția față de patetismul intensificat la maximum. În contrast cu clamarea patetică wagneriană, Debussy cultivă discreția, finețea și rafinamentul sonor. Muzica sa va contrabalansa și patosul exacerbat al postromantismului.

Dacă în timpul celui de al doilea Imperiu viața muzicală franceză a fost dominată de creația dramatică prin "grand-opere", opere comice, operete și apoi opere lirice, la sfârșitul veacului al XIX-lea școala națională franceză se impune și prin numeroase creații simfonice. Printre poemele simfonice de referință din istoria muzicii franceze se numără: *Vârtelnița Omfalei* de Saint-Saëns, *Vânătorul blestemat* de Franck, *Iștar* de d'Indy, *După-amiaza unui faun* de Debussy și *Ucenicul vrăjitor* de **Paul Dukas** (1865-1935).

Scris în anul 1897, într-o perioadă în care acest gen muzical era la modă, în poemul simfonic *Ucenicul vrăjitor*, construit de Dukas într-o clasică formă de scherzo, desfășurarea muzicală urmărește îndeaproape narațiunea baladei lui Goethe. Conținutul este redat cu mijloace muzicale sugestive, într-o formă clară și cu bogate efecte timbrale, muzica derulându-se după o logică și o savuroasă fantezie creatoare.

Foarte scrupulos cu sine însuși, compozitorul Dukas, care a oscilat între academism și impresionism, și-a distrus lucrările pe care le considera nedemne de a-i perpetua numele. Din creația sa se cântă doar *Simfonia în Do major*, *Sonata în Mi bemol major* pentru pian, *Variațiunile pe o temă de Rameau* pentru pian, baletul *La Peri* și opera comică *Ariana și Barbă Albastră*. Limbajul său tonal are unele momente modale, subtilități armonice debussyste și, câteodată, strălucitoare efecte orchestrale straussiene.



Maurice Ravel

Cea de a patra perioadă de aur a muzicii franceze cuprinde, după opinia lui Norbert Dufourcq, trei generații succesive, începând cu Franck, Saint-Saëns, Gounod, Lalo, urmați de Fauré, Chabrier, d'Indy, Dukas, Debussy și sfârșind cu Ravel, Schmidt, Roussel. Cele mai valoroase trăsături ale creației debussyste vor fi duse mai departe de Ravel și Dukas. Dar muzica franceză nu se va mărgini numai la înnoirile lui Debussy și nici la continuarea tradiției franceze de către grupul "Scholei Cantorum".

La începutul veacului al XX-lea, personalitatea puternică a dirijorului și compozitorului Maurice Ravel s-a impus în lumea muzicală prin interpretări artistice și prin noutatea lucrărilor sale muzicale, cu tendință neoclasică, rafinate sonorități impresioniste și un nuanțat colorit folcloric. Format la școala impresionistă a lui Debussy și Fauré, el tinde de timpuriu spre imagini mai nete, cu contururi clare și culori mai vii, fără a renunța la suavul univers impresionist. El sondează și poezia folclorului, din a cărui substanță muzicală își făurește motive tematice și armonii viguroase.

Născut la Ciboure (1875), în regiunea bască, el va nutri toată viața un interes deosebit pentru folclorul basc, pentru ritmurile sale trepidante și langoarea seducătoare a melodiilor. La Conservatorul parizian studiază pianul, iar din 1897, contrapunctul cu A. Gédalge și compoziția cu G. Fauré, care îi va sădi dragostea pentru vechile moduri, pentru simplitatea și echilibrul construcției sonore, dar și pentru eleganța melodică și rafinamentul armonic.

În anul 1901 se clasează doar pe locul doi la concursul pentru *Premiul Romei* cu cantata *Myrrha*. După patru ani, lucrările sale n-au fost pe placul juriului academist, încât acesta, pretextând depășirea limitei de vârstă, nu i-a mai permis să participe. Acest fapt nu l-a descurajat și nici nu i-a barat drumul creator, ci l-a îndârjit, lucrând cu tenacitate pentru a-și desăvârși tehnica componistică.

Pianist remarcabil, înflăcărat de creația pianistică a lui Schumann, Chopin și Liszt, el dedică primele sale lucrări acestui instrument: *Menuet antic* (1895), *Habanera* (1895), *Pavana pentru o infanță moartă* (1899), dovedind o înclinație deosebită pentru genul dansului, de la cel din epoca Barocului până la cel modern: vals, fox-trott, dar și pentru *blues*. Cu piesa *Jocuri de apă* (1901), inspirată de clipocitul și sunetul unor râuri și cascade, irupe spiritul său novator în domeniul scriiturii pianistice, impregnată cu numeroase efecte de

virtuozitate tehnică și strălucire timbrală.

Nefiind adeptul efuziunii romantice, el reînvie spiritul clasic francez în *Sonatina pentru pian* (1905), de o perfectă claritate arhitectonică, încântător modalism și farmec melodic, și al suitei preclasice în *Mormântul lui Couperin* (1917). Scrisă în memoria lui Couperin, în această suită evocă grația și eleganța muzicii Barocului francez în cele șase piese: *Preludiu*, *Fugă*, *Forlana*, *Rigaudon*, *Menuet*, *Toccată*, care se remarcă printr-o melodică limpede și vapoase armonii.

Mulți pianiști sunt atrași de două importante cicluri pentru pian: *Oglinzi* (1905), alcătuit din cinci miniaturi ample: *Fâlfâieri – fluturi în noapte*, *Păsări triste*, *O barcă pe ocean*, *Alborada del gracioso*, *Valea clopotelor* și de suita *Gaspard al nopții*. În celebra *Alborada del gracioso*, plină de fantezie și cu sonorități fastuoase, folosește ritmuri și intonații spaniole, bogate armonii și culori ce amintesc de muzica andaluză. Se inspiră în numeroase lucrări din muzica spaniolă, pasională și plină de poezie, încât recurge la citate folclorice pentru a surprinde spiritul spaniol, Ravel fiind considerat de Manuel de Falla drept un "compozitor mai spaniol decât toți spaniolii".

În suită *Gaspard al nopții* alternează imaginile fantastice ale zânei apelor din *Ondine* cu cele sumbre din *Spânzurătoarea* și cu straniile viziuni nocturne în *Scarbo* – duhul rău al nopții. Aceste două importante cicluri au o scriitură pianistică complexă, sonorități orchestrale și rafinate armonii, care pretind din partea interpretului o prodigioasă virtuozitate pianistică și deosebit simț coloristic în tălmăcirea bogatelor elemente tematice.

Atras de tot ceea ce putea da aripi inspirației sale, Ravel participa săptămânal la cina la "Samedis" al pictorului Paul Scordes, alături de poeții Leon Paul Fargue, Tristan Klinger și pianistul Ricardo Vines, toți debussysti convinși. La elevul său, Marcel Delage, îi întâlnea pe compozitorii Schmitt, Caplet, de Falla și Stravinski, iar duminicile mergea la cina la "Godebsky" (pentru copiii acestuia va scrie ciclul de miniaturi pianistice *Mama mea, gâsca* - 1908) unde poposeau Picasso, Diaghilev și Vuillard. Sensibil la lumea fantastică a poveștilor lui Ch. Perrault și a altor autori, Ravel înlănțuie în suita *Mama mea, gâsca* cinci imagini fermecătoare cu sonorități fluide și culori variate: *Pavana frumoasei adormite din pădure*, *Băiețelul cât un deget*, *Urâțica – împărăteasa pagodelor*, *Frumoasa și monstrul*, *Grădina fermecată*, realizând cu fantezie și forță expresivă mirifica lume a basmului.

Cu Serge Diaghilev, a cărui ansamblu de balet a dominat Europa timp de două decenii (1910-1929), a colaborat și Ravel, ca și alți contemporani: Stravinski, Debussy, Satie, Falla, Auric, Milhaud, Poulenc. Pentru renumitul artist rus a scris poemul simfonic coregrafic *Valsul*, alcătuit dintr-un mozaic de dansuri vieneze. După acest omagiu adus Vienei, nemuritorul oraș al valsului, el a compus baletul *Dahnis și Chloe* (1912) și opera-balet *Copilul și vrăjile* (1925).

Inspirat de romanul antic grec al lui Longos, baletul *Daphnis și Chloe* ne poartă în lumea muritorilor, în viața cărora se amestecă zeii, prilej pentru Ravel de a scrie o muzică încântătoare și plină de surprize, pentru a evoca pendularea între real și fantastic. Muzica baletului, urmărind desfășurarea acțiunii și,

totodată, portretizând personajele, acoperă întreaga gamă de expresii afective, nuanțate de Ravel cu discreție și minuție, fără a le știrbi din forța lor de atracție. De la seraficele duete și până la orgiaticile ansambluri finale ale păstorilor, Ravel știe să dozeze tonusul emoțional pentru a-l aduce la paroxismul împlinirilor. Muzica este atât de sugestivă, încât cele două suite extrase din acest balet pot fi socotite ca veritabile poeme simfonice.

În muzica dramatică n-a contribuit decât cu opera bufă într-un act *Ora spaniolă* (1907), pe libretul lui Frank Nohain. Lucrarea, primită la început cu răceală, a rămas în repertorii datorită pitorescului muzicii, autorul păstrând echilibrul între bufoneria tradițională și o muzică menită să atragă prin farmecul propriu. După modelul lui Schubert, a compus opt *Valsuri nobile și sentimentale* (1911), transformate în baletul *Adelaida* sau *Limbajul florilor*, niște sclipitoare poeme miniaturale, spumos armonizate și măiestrit colorate. În fantezia lirică *Copilul și vrăjile*, compozitorul creionează isprăvile unui copil răsfățat, pedepsit pentru răutățile sale printr-o vrajă ce însuflețea toate lucrurile stricate de el și care îl amenință până în momentul când acest copil neastâmpărat își recunoaște greșelile.

În creația sa simfonică a fost impulsionat de îndrăznelile unor precursori, ca Chabrier, Satie sau Korsakov. După uvertura și suita pentru voce și orchestră *Șeherezada* (1898), scrie *Rapsodia spaniolă* (1907), o suită de patru piese pitorești: *Preludiul nopții*, *Malaguena*, *Habanera* și *Feeria*, care demonstrează forța dramaturgică și paleta sa orchestrală colorată cu nuanțe iberice.

Cea mai populară creație simfonică este *Bolero-ul*, compus în 1928 la cererea dansatoarei Ida Rubinstein, care își dorea un balet de la autorul lui *Daphnis*. Pe un ritm ostinat de bolero, care persistă până la sfârșitul lucrării, Ravel expune la flaut o amplă melodie din două perioade muzicale, după care, reluând mereu aceeași linie melodică, îi suprapune succesiv câte un instrument la distanță de cvartă, cvintă și octavă. Rezultatul este persistența obsedantă a acestei melodii care, la fiecare reluare, modificându-se efectul timbral prin adăugire, crește ca intensitate. Se realizează astfel o creștere neschimbată, doar în final explodează brusc o lumină puternică ca un foc de artificii.

Sedus de muzica orientală, compune pentru voce și pian diferite melodii, incluse în cicluri: cinci *Melodii grecești*, două *Melodii ebraice*, trei *Cântece din Madagascar* (1926), șapte *Cântece populare*, trei *Cântece ale lui Don Quijote*, realizate cu același lirism sobru, cu economie de mijloace și rafinament sonor. Amintim și ciclul de lieduri *Istoriile naturale* pe versurile lui J. Renard (*Păunul*, *Greierul*, *Lebăda*, *Ursul pescar*, *Bibilica*) și cele trei *Poeme* după Mallarmé.

Lucidul și severul Ravel, dușmanul expresiei emfatice și sentimentale, ne-a lăsat valoroase creații în genul muzicii de cameră, unde deslușim cultul său pentru perfecțiunea formei și a scriiturii: *Trio în la minor* (1914), *Cvartet de coarde în Fa major* (1903), *Sonata pentru vioară și pian* (1927), *Sonata pentru vioară și violoncel* (1922). În *Sonata pentru vioară și pian* se depărtează de tipul dramatic al sonatei clasice, lucrarea fiind mai degrabă o suită de trei tablouri pitorești, realizate cu variate mijloace violonistice și pianistice.

Atacă genul cameral cu succes în *Cvartetul de coarde*. Se simte în această lucrare filiația Franck-Fauré, atât prin modulările mereu împrăștiate, cât și prin melodică discretă, bazată pe teme scurte ce se derulează în secvențări liniare prelungite. Dar spre deosebire de Fauré, de la care a preluat procedeele, el explorează spațiul sonor fluctuând temele în diferite registre prin savante imitații. Modalismul, preluat de la Fauré, este aici socotit ca sistem, căci pentatonica guvernează aproape toate structurile tematice. Aceasta conferă părților cvartetului un iz oriental, dar și un farmec specific, căci pe trunchiul secvențarilor pentatonice Ravel construiește armonii tonale, ce îmbogățesc climatul sonor. Cvartetul are o logică a construcției, bazată pe principiul ciclic franckist, clădirea tuturor părților realizându-se pe temele generate de o celulă melodică de bază. Lucrarea este un exemplu de clasicitate și de fermitate a scriiturii, despre care autorul declara că ea: "Răspunde unei voințe de construcție muzicală, fără îndoială imperfect realizată, dar care apare mult mai netă decât în creațiile anterioare."

Pentru vioară și orchestră a scris *Rapsodia Tzigane* (1924), de mare dificultate tehnică și cu un caracter strălucitor. În ampla introducere lentă, violonistul are posibilitatea de a se exprima prin recitative, prin armonii sau momente polifonice. Se înlanțuie un joc pitoresc, fără a fi realizat însă cu citate din muzica țiganilor, ci cu elemente intonaționale în stil popular.

Oscilarea între poezia subtilă și tensiunea afectivă, mereu cenzurate de un tonus inconfundabil, este prezentă nu numai în *Sonata pentru vioară și pian*, în *Cvartet*, ci și în *Trio-ul* său. Pe măsură ce avansează în vârstă, armoniile tonale par a fi mereu în creștere, fără a anihila însă filonul pitoresc al secvențarilor modale. În ceea ce privește structura, în toate cele trei lucrări de cameră observăm respectul pentru formele clasice ale ciclului sonatei, astfel că limpezimii melodice i se adaugă și claritatea construcției.

Aceeași rigoare și ordine clasică, același echilibru sonor și farmec armonic caracterizează și cele două concerte: *Concertul pentru pian și orchestră în Re major* (1931), pentru mâna stângă, a fost dedicat pianistului Wittgenstein, și *Concertul pentru pian și orchestră în Sol major* (1931), în care include ritmica elastică și melodică seducătoare a muzicii de jazz, așa cum a făcut-o cu *Blues-ul* din partea mediană a *Sonatei pentru vioară și pian*.

Scriș în 1931, *Concertul pentru pian și orchestră în Re major* are trei mișcări distincte, cântate fără întrerupere. Este o lucrare de virtuozitate cu reliefuri ascuțite și unele armonii dure în prima secțiune, cu melodia fluidă ostinată din cea secundă și sonorități de jazz reluate în final. Despre acest concert, Ravel declara următoarele: "Este într-o singură mișcare, cu multe efecte de jazz, scriitura nefiind simplă. Într-o lucrare de acest gen, esențial este de a nu da impresia unei țesături lejere, ci a unei lucrări scrise pentru ambele mâini. Am recurs la un stil foarte apropiat de cel al unui concert tradițional." Față de modalismul mai pregnant din primul concert, în al doilea *Concert* găsim pagini strălucitoare cu structuri bitonale, lirico-meditative și frenetice ritmuri de jazz.

Opera sa simfonică este atestată prin pagini substanțiale și convingătoare,

de un colorit orchestral de mare iscusință, sau orchestrări ale propriilor sale lucrări pianistice: *Mama mea*, *gâsca*, *Mormântul lui Couperin*, *Pavana*, *Valsuri nobile și sentimentale*, *Habanera*, *Alborado del gracioso*, în care relațiile timbrale pianistice sunt dezvoltate și diversificate cu măiestria unui abil orchestrator. Ele circulă în toată lumea, concurând cu succes orchestrarea suitei pianistice de Musorgski, *Tablouri dintr-o expoziție*, în care Ravel realizează imagini orchestrale de mare varietate poetică și subtilitate picturală.

Marea sa varietate ritmică izvorăște din diferite surse folclorice și din particularitățile dansurilor care l-au inspirat, de la vechea pavană până la ritmurile moderne. Armonia sa tonală cu structuri modale, dinamica și agogica gradată, diversitatea combinațiilor timbrale, plasticitatea sonorităților conferă muzicii sale pregnanță și originalitate, încât, alături de Debussy, Ravel contribuie la configurarea limbajului muzical modern din prima jumătate a veacului al XX-lea.

Viena, orașul care a avut atâtea fericite influențe asupra lui Schubert, Brahms, J. Strauss, Bruckner și Mahler, va fi locul unde se va dezvolta *expresionismul* prin triada Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern. În pragul veacului al XX-lea, cultura muzicală europeană apare ca un mozaic cu diverse tendințe, generate de impulsul wagnerian atât de bogat în consecințe. Generația postromantică caută drumuri noi, fie reacționând împotriva romantismului wagnerian, fie urmând calea acestuia și mergând până la limitele extreme ale subiectivismului romantic.

Apărut la începutul secolului al XX-lea în Germania și Austria, curentul expresionist se manifestă în cercul *Die Brücke*, *Der blaue Ritter* în artele plastice, literatură și apoi în muzică. Arta expresionistă este, într-o anumită măsură, un protest împotriva ororilor Primului Război Mondial și al crizei din societatea vremii. Lucrările expresioniste redau cu tehnici și structuri noi sordidul, fantasticul sau caracterul patologic al unor personaje. Și în creația postromanticilor, în unele simfonii de Mahler și opere de Strauss, apar elemente expresioniste. Pentru a putea surprinde imagini mai puțin obișnuite, era nevoie de accentuarea contrastelor în toate elementele exprimării muzicale. Momente expresioniste găsim și în creația marilor compozitori moderni. Ei recurg la procedee expresioniste pentru a reda hidosul, maladivul sau înfricoșătorul din viață. La Prokofiev, Bartók, Honegger, Sharuski, Enescu sau Șostakovici, grotescul nu izvorăște dintr-o cinică înclinare spre caricatural, ci din indignarea omului care asistă la batjocorirea unor idealuri înalte. Pagini expresioniste găsim în *Castelul lui Barbă Albastră* de Bartók, în *Suita scită* de Prokofiev, în *Poemul extazului* și *Prometeu* de Skriabin, în *Simfonia a X-a* de Șostakovici, *Oedip* de Enescu ș.a..

Unii compozitori contemporani, ca H. Eisler, uzează de procedee expresioniste în anumite opere și de cele tradiționale în altele. Stările de erotism exacerbat, imaginile cumplitei dezolări sau ale cruzimii implică un limbaj tensionat, folosit pentru a făuri imaginile dezechilibrului uman.

În condițiile spirituale din prima jumătate a veacului al XX-lea, se creează o artă care abordează adesea teme maladive, ale halucinației, violenței, anxietății, menite să producă senzații tari celor care căutau în artă imagini șocante. În aceste împrejurări, procedeele expresioniste devin regulă, devin sistem, repudiindu-se modalitățile tradiționale de exprimare.

Dacă impresioniștii surprind lumea printr-un complex de senzații și impresii, negând eul contemplatorului, expresioniștii caută să refacă această unitate, restabilind relația între lumea obiectivă și subiectul care o contemplă. Dar ei caută în realitate "forme fixe", eterne și atemporale, forme care,

neexistând în natură și societate, sunt căutate în subiectul însuși. De aici un subiectivism absolut. Bazat pe filosofia lui Husserl, care admite "adevăruri eterne și imuabile", relevate prin intermediul intuiției, și pe filosofia lui Bergson, care, și el, admite revelarea prin intuiție a unui "impuls către viață", expresionismul va genera o artă foarte tensionată.

În timp ce impresioniștii doresc să redea în imagini pastelate lumea înconjurătoare, expresioniștii pretind că "depășesc realitatea" și caută "formule veșnice", dorind a se contopi cu cosmosul prin diferite intuiții sau viziuni subiective. La expresioniști, obiectul contemplării se deplasează din sfera senzațiilor răzlețe ale vieții înconjurătoare spre stările omului, iar contemplarea acestor trăiri sufletești este considerată drept revelație a "valorilor eterne". Tematica se extinde spre subiecte nemaivăzute, către extaz, iluminare, revelație, iar atunci când redau scene sau fenomene din viață manifestă predilecție pentru scene sadice, halucinante sau de groază, tinzând către expresia unor stări sufletești exacerbate sau de-a dreptul maladive.

În muzică, expresioniștii, caracterizați prin îngroșarea contururilor în redarea imaginilor, caută procedee insolite în domeniul tuturor elementelor de exprimare muzicală: melodie, ritm, armonie, dinamică, timbru. Ca și impresioniștii, ei manifestă tendința de negare a modalităților de organizare a limbajului muzical: simetria sintactică, unitatea tonală, armonia structurală. Pretinsă a fi expresia puternică și directă a unor fenomene descoperite în universul interior al creatorului, în muzica expresionistă se adoptă libertatea limbajului și a tectonicii. Expresioniștii vor duce mai departe procesul de disoluție al tonalității, vor exagera fluctuațiile dinamice și agogice, libertatea ritmică și vor preconiza libertatea formelor.

Ei tind spre diluarea tonalului, mai ales prin procedee politonale și cele mai ascuțite disonanțe. Linia melodică are trasee tot mai puțin simetrice, iar în operă se întrebuințează "melodia vorbită" sau o succesiune melodică cu intonații depărtate de ceea ce se cere vocii, în mod curent, să cânte. Ca și impresioniștii, ei au pus mare preț pe varietatea timbrală. Tendința de diferențiere exagerată a culorilor, de creare a unor timbruri noi, va deveni, apoi, scop în sine în muzica concretă.

Dacă la impresioniști primează finele nuanțări, un colorit orchestral discret și subtile sonorități, expresioniștii, niște romantici exacerbați, folosesc mijloace dure de exprimare muzicală, o ritmică violentă și deosebit de variată, numeroase poliritmii și polimetrii, melodii contorsionate cu polifonii complexe și aspre culori timbrale, cu contraste violente și valorificarea registrelor extreme. Melodica, cu salturi mari și intervale neobișnuite, apare ca o fugă de cantabil, la fel și armoniile în continuă mișcare și cu disonanțe exagerate, ce anihilează ordinea funcțională, mergând până la politonalism și atonalism. Vrând să redea sentimentul de teamă al omului chinuit și protestul împotriva tarelor societății timpului, artistul expresionist preferă teme de la periferia vieții sociale și psihologice, legate de erotica patologică, crimă sau sadism.

Devenită sistem unic, muzica expresionistă este incompatibilă cu arta,

întrucât viața nu înseamnă numai stări morbide, neliniști permanente, supraîncordare nervoasă sau erotism exagerat. Îngrămădirea unor efecte extreme duce la o monotonie a stărilor extatice la un subiectivism unilateral și la o interpretare denaturată a faptelor și a stărilor omului.

Spre deosebire de impresionism, curent născut în Franța și care n-a creat o școală decât în mică măsură printre muzicieni, expresionismul s-a manifestat în Germania ulterior răspândirii muzicii impresioniste, împotriva căreia se pare că luase poziție. Cu Schönberg se constituie ca școală și, în afara influențelor pe care le exercită asupra unor compozitori neafiliați integral acestui curent, apar în Germania o serie de compozitori care se integrează total în vederile lui Schönberg.

Expresionismul german, care apare ca un strigăt disperat al artistului îngrozit de soarta omului, își va găsi deplina întruchipare în creația *noii școli vieneze*. Pornind de la Mahler și R. Strauss, expresionismul va domina concepția componistică a lui Schönberg, care, împreună cu discipolii săi A. Berg, A. Webern, Ernst Krenek, Franz Schreker, va da cele mai reprezentative opere ale acestui curent. Totodată, compozitorii noii școli vieneze, ajungând la limită cu exagerarea subiectivismului și, implicit, cu libertatea limbajului muzical, vor fi pionierii unei noi modalități de organizare sonoră: *dodecafonie* și *serialismul*.

Compozitorii postromantici, care au continuat estetica wagneriană, au dus mai departe procesul disoluției tonalității, început cu *Tristan și Isolda* de Wagner. Viziunea expresioniștilor, deformată de un subiectivism exagerat, a impus un limbaj deosebit de violent, adecvat imaginilor preferate de către artistul care, revoltat și îngrozit, și-a îndreptat atenția spre cele mai urâte sau crude aspecte ale vieții.

În condițiile unei accentuate viziuni subiective, creatorul ajunge în zonele abstractului, iar atunci când va nega vechea organizare tonală a limbajului muzical, va trece la tehnicizarea muzicii. Părăsind coordonatele limbajului tradițional, va investiga noi modalități de organizare sonoră. De la romantismul excesiv se trece la expresionism apelând treptat la sistemul *dodecafonic* și *serial*. Elaborarea tehnicii seriale este opera școlii vieneze, în frunte cu mentorul ei, A. Schönberg.

Născut la Viena (1874), **Arnold Schönberg** a crescut în climatul muzical al acestui vestit oraș, studiind de la opt ani vioara. În domeniul compoziției a fost mai mult un autodidact, abia la vârsta de 20 de ani s-a bucurat de îndrumările lui Al. Zemlinsky (1872-1942), viitorul său cumnat. Ascultând multă muzică, el a preluat de la Brahms tehnica dezvoltării motivice, armonia cromatică wagneriană și de la R. Strauss înclinația spre orchestrația opulentă. Reușind să se impună prin inovări îndrăznețe, ajunge în anul 1910 profesor la "Academia de muzică" din Viena.

În primele lucrări, *Liedurile op. 1* și *op. 3* (pe versurile poezilor Richard Dehmel și Schlaff), *Sextetul pentru instrumente de coarde - Noapte transfigurată*, (1899, ulterior și în variantă orchestrală, pe textul lui Richard Dehmel), apare ca un continuator al postromantismului german, cu pagini simfonice ample, polifonie densă și orchestrație bogată, dar și cu note proprii excesive

cromatizări și tendința spre politematism. *Noaptea transfigurată* ne introduce în sfera singurătății și a zbuluciumului sufletesc. Destinat unei formații camerale, acest poem simfonic este o creație programatică. Într-o plimbare nocturnă, o femeie își destăinuie nefericirea conjugală și găsește multă înțelegere la un tânăr. Temele lucrării redau tensiunea confidenței și dialogul eroilor, iar în final ele sunt transformate pentru a glorifica miracolul naturii și noaptea înstelată, care au aureolat trăirile celor doi. Compozitorul aduce dese modulații și cromatizări ale discursului muzical pentru a evoca tandrele simțăminte ale celor doi tineri.

În anul 1950, pe coperta discului, Schönberg își prezenta astfel această lucrare: "După moartea lui Brahms, mulți tineri compozitori l-au imitat pe R. Strauss, compunând muzică cu program. Aceasta explică originea compoziției *Noapte transfigurată*: este o muzică cu program, ilustrând și exprimând poemul lui R. Dehmel. Lucrarea mea a fost foarte diferită de alte compoziții ilustrative, prin aceea că era destinată nu orchestrei, ci unei formații camerale, și în al doilea rând datorită faptului că nu ilustrează vreo acțiune sau dramă, ci se rezumă la a evoca natura și a exprima simțămintele umane. Datorită acestei atitudini, compoziția mea a câștigat calități care pot da satisfacții, chiar dacă nu se știe ce ilustrează sau oferă posibilitatea să fie apreciată ca muzică pură".

În cantata *Cântecele din Gurre* (1900), după o poveste despre iubire și moarte a danezului J. P. Jacobson, se manifestă ca un discipol al lui Wagner, dar inserează elemente înnoitoare în limbajul postromantic. De la Wagner provine marea tensiune și melodia infinită a discursului muzical, desfășurat ca un dens flux polifonic. L-au atras versurile *Cântecele din Gurre* ale poetului danez J. P. Jacobson, care sunt inspirate din povestiri medievale și împletite cu ecouri ale istoriei. Acțiunea se petrece la castelul din Gurre, clădit de regele Volmer pentru frumoasa Tove. Regina Helwis, plină de gelozie, a poruncit ca tânăra Tove să fie ucisă. Porumbelul pădurii vestește că în acel lăcaș al dragostei, noaptea a închis ochii Tovei, acei ochi care erau lumina regelui. Disperat, regele Volmer a dezlănțuit o furibundă cavalcadă pentru căutarea celei pierdute.

În perioada 1901-1903, Schönberg activează la Berlin ca profesor la Conservatorul "Stern" și ca dirijor la "Buntes Theater", orchestrând diferite partituri de operete. Revenit la Viena, îl cunoaște pe Mahler, căruia îi va dedica ulterior, în semn de venerație, *Tratatul său de armonie* (1911), și își începe cariera didactică. Mai târziu, va forma cu cei doi elevi ai săi - Berg și Webern - școala vieneză modernă.

După reprezentarea *Pelléas*-ului Debussy de la Paris (1902), apare poemul său simfonic *Pelléas și Mélisande* op. 5 (1903, după Maurice Maeterlinck), cu sonorități ample și dense prelucrări polifonice, dar și cu noi structuri armonice, realizate prin suprapuneri de cvarte și gama prin tonuri, atingând uneori sfera celor 12 sunete. *Cvartetul de coarde* op. 7 în re minor (1905) este o lucrare în care concentrează cele patru mișcări într-o singură parte și cu o densă scriitură contrapunctică.

Urmează o perioadă de emancipare tonală, în care caută noi mijloace de expresie. În *Simfonia de cameră* op. 9 (1906), pentru 15 instrumente, folosește acorduri de cvarte și structuri hexatonale. În această lucrare, cele 15 instrumente soliste fac o demonstrație de variațiuni continue, realizate cu o "melodică timbrală" și împletiri polifonice. Cele șase *Lieduri* op. 8 (1907) pentru voce și orchestră au o țesătură vocală tensionată, iar al doilea *Cvartet de coarde în fa diez minor* op. 10 (1908, cu soprană) și cele trei *Piese pentru pian* op. 11 (1908) tind spre cromatismul total. De la postromantism se îndreaptă spre expresionism prin întărirea cromatismelor și a disonanțelor, prin polifonia densă și concizia structurilor.

În lucrările din perioada atonală (1908-1913), înlocuiește sistemul acordic de terțe cu cel prin cvarte, fără funcții tonale, ajungând ca în finalul *Cvartetului în fa diez minor* să anihileze total tonalitatea (două părți sunt tonale, celelalte două atonale). Nevoia intensificării continue a mijloacelor de expresie a dus la înmulțirea disonanțelor și a modulațiilor, grăbind procesul disoluției tonale. Pornind de la polifonia funcțională, multiplicarea vocilor slăbește legătura fiecărei linii melodice cu basul fundamental, fapt ce determină o mare independență a vocilor, frecvente aglomerări disonante și înlocuirea organizării tonale cu atonalismul.

După lucrarea atonală *Cartea grădinilor suspendate* op. 15 (1908, un ciclu de 15 lieduri după poemele lui St. George), scrie *Cinci piese pentru orchestră* op. 16 (1909), în care preferă atematismul cu flux intervalic tensionat. Scrise în preajma momentului în care înclină spre o muzică riguros construită, piesele orchestrale op. 16 au titluri programatice: *Presimțiri, Trecutul, Culori, Peripeție, Recitativ obligat*. Ele prezintă formule muzicale aforistice, mare varietate timbrală și continua fluctuație a expresiei. Absența consonanțelor, consecință a abolirii tonalității, dau oarecare duritate muzicii, care conține ingenioase înmănunchieri timbrale și celule muzicale continuu variate.

Compune două monodrame expresioniste, *Mâna fericită* op. 18 (1913) și *Așteptarea* op. 17. Scrisă în 1909 (pe textul Mariei Pappenheim), *Așteptarea* conține o muzică de mare neliniște, redând prin monologuri stările de teamă și groază ale eroinei, atunci când găsește în pădure cadavrul iubitului ei. Părăsește construcția pe baze tradiționale și recurge la limbajul atonal, apelând la "melodia vorbită", la atematism și la "melodia politimbrală", ceea ce compozitorul va denumi *Klangfarbenmelodie*. El schimbă timbrul la fiecare sunet din desfășurarea melodică, procedează care va genera apoi *punctualismul* cu succesiuni de grupări timbrale, variate de la un acord la altul sau chiar de la un sunet la altul.

Cealaltă monodramă expresionistă, *Mâna fericită*, sugerează ideea imposibilei fericiri terestre, ilustrată de despărțirea unui cuplu, femeia plecând cu un străin care simbolizează banul. Și în această lucrare, exprimarea dramatică se realizează cu "melodia vorbită" și "politimbrală" (*Sprechgesang* și *Klangfarbenmelodie*), cu *Sprechstimme* ("vorbire intonată"), și, firește, cu limbaj atonal

Între anii 1911 și 1914, cu ajutorul lui R. Strauss, funcționează ca profesor la Conservatorul "Stern" din Berlin, oraș în care frecventează cafenelele literare, apropiindu-se de poeții și plasticienii expresioniști: Kokoschka, Klee, Kandinsky și colaborează la cunoscuta revistă avangardistă "Călărețul albastru". Este perioada în care apare în literatura vremii romanul structuralist *Ulysses* de J. Joyce și prima pictură cubistă, *Domnișoarele de la Avignon* a lui Picasso. Toate încercările sale de a găsi noi expresii duc la părăsirea sistemului tonal și la abordarea atonalismului, ca sistem unic.

La Berlin termină, în 1912, *Pierrot Lunaire* op. 21, alcătuit din 21 de miniaturi vocal-instrumentale pentru voce și cinci instrumente, după poeme de Alfred Giraud. În această lucrare, care ne transpune în *commedia dell'arte*, își definitivează sistemul său atonal. Scrisă la cererea actriței Albertine Zehme, el folosește "melodia vorbită", redând cu deosebit umor imagini sinistre și macabre, viziunile maladive ale unui lunatic și dezlănțuiri erotice, expresii tipice expresionismului. Recurge și la forme muzicale tradiționale: lied, passacaglie, canon, vals, barcarolă, alături de care găsim și numeroase forme libere. Cu *Pierrot lunaticul* și cu *Patru liederuri pentru voce și orchestră* op. 22 (1914) se încheie a doua perioadă de creație, Schönberg ajungând la o mare economie de mijloace, în contrast cu dimensiunile ample ale aparatului orchestral din primele lucrări.

Renunțând la sistemul tonal și la tematism, s-a văzut nevoit să caute noi modalități de organizare a limbajului muzical. Pentru aceasta a păstrat tăcere timp de un deceniu, lucrând doar la oratoriul *Scara lui Iacob* (nepublicat), pentru ca, în anul 1921, să declare emulului său, Josef Rufer: "Am făcut o descoperire ce va asigura dominația muzicii germane timp de o sută de ani". Era *sistemul serial*, o nouă metodă de organizare muzicală, care va fi infirmată de traseul artei sonore și chiar de convingerea ulterioară a autorului, inserată într-un articol, *On revient toujours* (scris în 1949), în care susținea efemeritatea sistemului serial. În perioada tăcerii sale au ajuns la descoperiri asemănătoare și alți compozitori, precum F. Busoni, A. Casella și Joseph Hauer, ultimul fiind cel mai avansat teoretician.

După moartea lui Busoni (1924), Schönberg îi succede la catedra de compoziție de la "Academia de Muzică" din Berlin, iar după 1933 se exilează în America, unde va predă compoziția la Boston, New York și Los Angeles (din 1936). Ultima piesă (*Vals*) din cele *Cinci piese pentru pian* op. 23 (1923) are la bază seria de 12 sunete, dar și partea a treia din *Serenada* (pe *Sonete* de Petrarca), unde tema supusă variațiunilor este constituită din 11 sunete.

Alte lucrări, în care consacră procedeul serial sunt: *Suita pentru pian* op. 25 (1924), *Cvintetul pentru suflători* op. 26 (1928), *Două piese pentru pian* op. 33 (1932). În *Suita pentru șapte instrumente* op. 29 (1926) și al treilea *Cvartet de coarde* op. 30 (1926) renunță la rigoarea atonală, la fel și în *Variațiunile pentru orchestră* op. 31 (1928). Dacă în opera bufă *De azi pe mâine* op. 32 (1929) domină stilul disonantic liber, în opera neterminată *Moise și Aaron*, cu caracter oratorial, eroul principal simbolizează singurătatea artistului cu principii morale ferme în mijlocul unei

lumi obișnuite cu compromisuri. Lucrarea are un discurs polifonizat și structuri dodecafonice, fiind un vast contrapunct la trei voci, Moise, Aaron și corul, care reprezintă poporul evreu.

Stabilit în America, încearcă o imposibilă sinteză între serialism și limbajul tonal. În *Concertul pentru vioară și orchestră op. 36* (1936), al patrulea *Cvartet de coarde op. 37* (1936) găsim elemente tonale latente în cadrul limbajului serial. Scrie lucrări în tonalități lărgite, precum *Kol Nidre op. 39* (1939), *Variațiuni pentru orgă op. 40* (1943). Și în unele creații dodecafonice – *Oda lui Napoleon op. 41* (1944) după Byron – găsim inserate elemente tonale, la fel și în *Concertul pentru pian și orchestră op. 42* (1942), *Trio-ul op. 45* (1946), *Fantezia pentru vioară și pian op. 47* (1947). Unui elev, care se obstina să scrie mediocre lucrări dodecafonice, i-a dat binecunoscuta replică: “Dar se poate scrie încă foarte multă muzică bună în *bătrânul do major*”, el însuși renunțând în ultima perioadă a vieții la teribilistul său sistem. După opinia compozitorului, structura sa interioară a fost, de fapt, cea a “unui conservator forțat să devină radical”.

Dorind să incrimineze ororile germanilor săvârșite în Polonia în Al Doilea Război Mondial, scrie oratoriul *Supraviețuitorul Varșoviei op. 47* (1948, pentru recitator, cor bărbătesc și orchestră), cu vădite trăsături expresioniste, adecvate evocării imaginilor de mare cruzime din timpul celui de Al Doilea Război Mondial. Izolat și bolnav, nu mai are forța de a-și păstra spiritul revoluționar, tânjind nostalgic după muzica romantică germană din tinerețe. În articolul “*Nuestra musica*” din Mexic (1949), respinge teza potrivit căreia atonalitatea și serialismul sunt dogme, lăsând fiecărui compozitor libertatea de a-și organiza limbajul conform concepției proprii și de a apela la acordul consonant atunci când crede de cuviință. Se stinge din viață în anul 1951, la Los Angeles.

Născut la Viena, **Alban Berg** (1885-1935) vădește de mic înclinații atât pentru muzică cât și pentru literatură. Întâlnirea cu Schönberg (1904) și îndrumările primite de la fondatorul dodecafoniei îi hotărăsc cariera. Deși Schönberg îi transmite sistemul său componistic, el prezintă un stil propriu în care păstrează unele exprimări muzicale tradiționale. S-a afirmat în viața muzicală vieneză prin creații inedite, dar și în calitate de profesor în perioada anilor 1918-1933.

Debutază cu *Sonata pentru pian op. 1* (1908), într-o singură parte în care inserează acorduri de cvarte, *Liedurile op. 2* și cu *Cvartetul de coarde op. 3* (1910) în stil postromantic cu unele elemente ce anticipă serialismul. Și în *Melodiile pentru voce și orchestră op. 5 - Cărți poștale* prefigurează seria dodecafonică. Concepute ca drame miniaturale cu sonorități ample și cu armonii agresive, melodiile au produs mare scandal în timpul executării lor la Viena sub conducerea lui Schönberg. Se depărtează de conceptul tonal, începând cu cele *Patru piese pentru clarinet și pian op. 5* (1913) și *Trei piese pentru orchestră op. 6* (1914 - Preludiu, Rondo, Marș), scrise într-un dens stil contrapunctic și cu structuri concentrate, apropiindu-se de atonalismul practicat de dascălul său.

În anul așternerii celor *Trei piese pentru orchestră op. 6* (1914), i-a produs o puternică impresie piesa naturalistă *Wozzek* de Georg Büchner, încât s-a decis să

compună o operă, la care a lucrat între anii 1917 și 1921. A fost reprezentată la Opera din Berlin, sub conducerea lui Erich Kleiber. Opera sugerează drama omului modern, singurătatea și neputința sa de a comunica cu semenii. Un naiv soldat este persecutat de superiorul său, ironizat de colegi și trădat de soție, pe care o ucide după care el se îneacă. Tot acest dezechilibru moral și sufletesc, toată această atmosferă morbidă sunt surprinse în această dramă modernă în care împletește laitmotivul wagnerian cu melodia vorbită, limbajul tonal cu cel atonal, prefigurând chiar seria de 12 sunete înaintea definitivării sistemului serial de către Schönberg.

Opera conține trei acte. *Expoziția* are cinci tablouri, fiecare scenă fiind structurată într-o formă precisă: suită, rapsodie, marș militar-berceuse, passacaglia, rondo, fiecare piesă de caracter simbolizând câte un erou. Actul al II-lea, *Peripeția*, este un fel de simfonie în cinci părți – sonată, fantezie și fugă, largo, scherzo, rondo –, iar ultimul act – *Catastrofa* – este o succesiune de cinci invențiuni: pe o temă, pe un sunet, pe un ritm, pe un acord de șase sunete și un perpetuum mobile. Berg construiește unele scene apelând la tiparele muzicii pure, precum sonata, suita, rondo-ul, passacaglia. Lucrarea vădește o solidă construcție, în care modalitățile vocale tradiționale se îmbină cu linii melodice supuse unor continue variațiuni, declamația muzicală fiind însoțită sau nu de un acompaniament.

Primele două părți din *Concertul de cameră* pentru pian, vioară și 13 instrumente de suflat (scris în 1926 și dedicat lui Schönberg) conțin o temă din 12 sunete, seria dodecafonică alternând cu episoade tonale. În *Suita lirică op.26* pentru cvartet de coarde (1926, dedicat Hannei Fuchs) adoptă tehnica serială riguroasă în trei părți (I, III, VI) și un limbaj atonal liber în celelalte. Și în aria de concert *Vinul* pentru soprană și orchestră (1929), de mare lirism, pe trei poeme de Baudelaire, abordează tehnica dodecafonică.

Cea de a doua operă a sa – *Lulu* – are la bază două drame expresioniste de Fr. Wedekind, *Spiritul pământului* și *Cutia Pandorei*. Eroina, o femeie fatală – frivola Lulu – și un demon feminin, aduce numai nenorociri în viața celor apropiați. Ea își distruge și apoi ucide iubiții, iar în final va fi ea însăși victima celebrului Jack Spintecătorul, după jalnica ei decădere ca prostituată pe străzile Londrei. Stăpânită de instincte primare, Lulu este zugrăvită printr-o arie pasională de o zguduitoare violență, iar ceilalți eroi prin celule tematice derivate din seria celor 12 sunete, care întruchipează figura eroinei. Apelează la toate procedeele de exprimare vocală, de la recitativ, arios, arii cu vocalize, ansambluri, la melodia vorbită și seria dodecafonică, cu intervale stridente și aspre sonorități. Întrucât orchestrația ultimului act a rămas neterminată, opera a fost reprezentată abia în 1979, la Paris, sub conducerea lui P. Boulez.

Profund afectat de moartea tinerei de 18 ani Manon Gropius (fiica Almei Mahler și a arhitectului Gropius), Berg a scris în primăvara anului 1933 *Concertul pentru vioară și orchestră*, în care realizează osmoza între universul tonal și cel serial printr-o serie ce admite acordul major. Dacă în prima parte redă calitățile deosebite ale acestei tinere, în a doua parte, sugerează

cutremurătorul eveniment. În finalul lucrării include melodia coralului *Este de ajuns, Doamne*, din Cantata nr. 60, *O, eternitate, cuvânt tulburător* de Bach, tratată variațional, tradițional și serial, și un cântec popular austriac. Lucrarea a fost un *recviem* "pentru un înger", dar totodată și propriul său *recviem*, autorul stingându-se din viață în luna decembrie a aceluiași an.

Dintre cei trei vienezi avangardiști, Berg încearcă să realizeze un echilibru între tradiție și noul limbaj. Stăpân pe formele și legile construcției tradiționale, el ajunge la tehnici foarte personale, încercând să apropie trecutul de prezentul muzical.

Din cunoscuta școală vieneză modernă, a cărei orientare estetică a dus la desființarea tonalității, a făcut parte și Webern, cel mai radical dintre compozitori, care va prefigura serialismul integral. Născut la Viena, **Anton Webern** (1883-1945) studiază pianul și violoncelul la Klagenfurt și muzicologia la Conservatorul vienez cu Guido Adler și H. Pfitzner. Ca și Berg, în 1904, devine elevul lui Schönberg, urmând traseul componistic al dascălului său de disoluție a universului tonal. În viața muzicală vieneză se remarcă prin creațiile sale, în calitate de consilier muzical la Radioul austriac pentru muzica nouă și ca dirijor al unor coruri și orchestre muncitorești. Un timp a activat și ca dirijor al Teatrelor de operetă din Viena și Praga, dar și ca profesor al unor elevi particulari. În anii grei ai fascismului i s-a interzis să-și practice profesiunea, viața fiindu-i curmată tragic de glonțul rătăcit al unui soldat american, în anul 1945.

În primele creații, păstrează încă legătura cu moștenirea clasico-romantică germană, în care strecoară unele elemente novatoare. *Passacaglia pentru orchestră op. 1* (1908) și *Liedurile op. 3* (1907) și *op. 4* (1909), influențate de stilul postromantic, dovedesc o bună mânăuire a tehnicii componistice dar și suspendări tonale. În următorii ani (1909-1914) se depărtează de principiile gândirii tonale în: *Cinci mișcări pentru cvartet de coarde op. 5* (1909), *Șase piese pentru orchestră op. 6* (1910) și *Patru piese pentru vioară și pian op. 7* (1910), lucrări care vădesc preferința pentru tonalitatea lărgită, pentru concizia maximă a materialului sonor, mijloace de exprimare sobre, dar bine colorate, precum și pentru tehnica variațiunii continue și dinamică estompată. În limbajul său deslușim motive scurte, întrerupte adesea de pauze.

În timp ce Stravinski șoca lumea muzicală prin explozia ritmică și timbrală, Webern nu aderă la tumultul sonor și vigoarea ritmică, ci scrie *Șase bagatele op. 9* (1913, dedicate lui Berg), *Două lieduri pentru voce și opt instrumente op. 8* (1912), *Cinci piese pentru orchestră op. 10* (1913) și *Trei piese mici pentru violoncel și pian op. 11* (1914), în genul aforistic, realizate din multiple microstructuri intens cromatizate, care diluează tonalul. Reduce totul la esențial, la structuri concise, folosind variațiunea continuă și tehnica "melodiei timbrale", procedee opuse sonorității postromantice opulente.

În perioada atonală (1914-1927) se rezumă la compunerea unor lieduri (de la op. 11 la op. 16) cu acompaniament orchestral diferit: *Șase lieduri op. 14* (1921), *Cinci cântece sacre op. 15* (1922), *Cinci canoane op. 16* (1924), *Trei melodii populare*

sacre op. 17 (1924), *Trei lieduri op. 18* (1925). Sunt creații sobre, dar sugestive, cu facturi instrumentale complexe, dense țesături polifonice și inedite culori timbrale. Începând cu *Melodiile op. 17* recurge la seria dodecafonică, care constituie sâmburele generator al întregului, dar și al coeziunii interioare.

În creațiile mature, Webern se orientează spre organizarea serială a gamei de 12 sunete, realizând lucrări cu sonorități subtile și o diversificată paletă timbrală. În următoarea perioadă creatoare (1927-1938) sparge genurile clasice prin structuri concise: *Trio-ul pentru coarde op. 20* (1927, forma sonată și rondo), *Simfonia op. 21* (1928), *Cvartetul pentru vioară, clarinet, sax-tenor și pian op. 22* (1930), *Concertul pentru 9 instrumente op. 24* (1934), *Cvartetul de coarde op. 28* (1938), inserând în scriitura lor succesiuni de secțiuni corespunzătoare seriei. În această perioadă de dens contrapunct și intensă valorificare a culorii timbrale, Webern scrie *Variațiunile pentru pian op. 27* (1936) și *Variațiuni pentru orchestră op. 30* (1940), unde domină metamorfoza continuă a micromotivelor de tip serial. Și în al patrulea *Cvartet de coarde op. 37* (1937) apelează la metoda serială.

În ultimele creații, Webern își configurează un stil nou. Găsim serii compuse din tronsoane de câte patru, șase sau trei sunete, încercări de spațializare a materialului sonor și complexe suprapuneri de sonorități. În cele două *Cantate* (*op. 29* din 1939 și *op. 31* din 1943, pe versurile Hildegardei Jone), dispăre orice urmă de centru gravitațional și structuri armonice tradiționale. Pornind de la postromantism, Webern parcurge un evantai stilistic spectaculos, ajungând la serialismul riguros și la organizări noi, bazate pe alăturări de secțiuni provenite din trunchiul seriei.

Dintre cei trei vienezi moderni ai veacului al XX-lea, Webern rămâne cel mai radical, prefigurând prin "melodia timbrală" și extinderea principiului serial stilul *punctualist* și *serialismul integral* din anii '50. În lucrările sale alternează discontinuitatea sonoră cu tăcerea, sparge tiparele prin juxtapuneri de secțiuni și folosește intens principiul variațional. Subliniind că Webern a creat o nouă dimensiune – spațiul –, P. Boulez conchide: "După geniul wagnerian, Webern este fără precedent, atât datorită radicalului său punct de vedere, cât și a sensibilității sale ieșite din comun."

NEOCLASICISMUL

În primele decenii ale secolului al XX-lea, cultura muzicală franceză este boltită de un larg arc stilistic de la postromantismul lui Saint-Saëns, d'Indy, impresionismul lui Debussy și Ravel, la neoclasicismul declanșat în deceniul al treilea, care constituie de fapt o prelungire a marii renașteri franceze începută în secolul precedent. Conștient de destrămarea artei franceze, Debussy se intitula "muzician francez" și nu fără temei i s-a spus "Claude de France", el fiind ultimul mare compozitor al unei arte tipic franceze.

Debussy a exercitat pentru muzica franceză o influență covârșitoare. Păstrând proporțiile, putem afirma că muzica lui Debussy, ca și cea a lui Wagner, n-a putut lăsa indiferenți pe contemporani, chiar dacă n-au aderat entuziașt la estetica impresionistă. Deși au fost ostili acesteia, ei n-au putut să nu recunoască valoarea unor procedee și să nu le adopte. Impresionismul francez n-a adus soluții ferme în mult disputata problemă a wagnerismului, chiar dacă însăși existența lui se datorează tendinței de a opune un zăgaz năvalnicei influențe a muzicii "tristanești". În cultura muzicală franceză, impresionismul și creația lui Debussy n-au împiedicat dezvoltarea unor alte curente, putem spune că a și contribuit la configurarea neoclasicismului, manifest și în creația lui Ravel.

După Primul Război Mondial, cultura europeană trece printr-o serioasă criză și dezorientare. Artiștii caută cu fervoare noi drumuri prin variate curente - dadaismul, cubismul, suprarealismul - încercând reluarea unor modalități primitive de exprimare artistică. Ei au promovat simplificarea expresiei în forme excentrice, sărace în idei și, implicit, a mijloacelor de exprimare. În muzică, atitudinea neoclasică se manifestă ca un răspuns față de exagerările și subiectivismul postromanticilor, dar și față de imaginile evazive ale impresionismului.

Neoclasicismul este înțeles ca o revalorificare a tradițiilor preclasice și clasice. Pentru neoclasicism, revenirea la Bach însemna întoarcerea la o muzică cu conținut emoțional, redat generalizat în forme armonioase, și valorificarea vechilor tipare de construcție. Atitudinea neoclasică vine și ca o tendință de a repune genurile muzicii instrumentale din nou în centrul atenției.

Vechea cetate a culturii muzicale, Parisul, considerat în veacul al XIX-lea drept capitala muzicii europene, va deveni după Primul Război Mondial centrul atenției muzicienilor. Victoria Franței asupra Germaniei conferea Parisului un anumit prestigiu, cultura franceză influențând viața muzicală europeană. În special țările eliberate de sub monarhia austro-ungară vor considera Parisul drept un focar de lumină. Dar și acestea, la rândul lor, prin

muzicienii veniți aici exercitau o sensibilă înrâurire asupra amalgamului muzical parizian.

Neoclasicismul va avea ca mentor pe *Eric Satie* (1866-1924) și pe poetul Jean Cocteau ca animator. Figura solitară și nonconformistă a lui Satie s-a războit atât cu grandilocventul simfonism postromantic, cât și cu rafinamentele sonore ale impresioniștilor, preferând miniatura de mare simplitate și concizie. Conștient de atitudinea sa singulară, sublinia cu umor și tristețe că "a venit pe lume foarte tânăr, într-un timp foarte bătrân".

De origine modestă, provenind dintr-un tată normand și o mamă scoțiană, pentru a-și masca originea umilă s-a lăsat ademenit de excentricitățile teosofilor vremii de la "Rose Croix", fiindând apoi el însuși secta "Biserica metropolitană a artei condusă de Domnul nostru Iisus". După absolvirea Conservatorului din Paris, unde studiază cu A. Thomas și Th. Dubois, devine pianist la cabaretul "Pisica neagră" din cartierul Montmartre. Aici își face numeroși prieteni, printre care Alphonse Allais și Cl. Debussy, cel care îi va orchestra primele creații pianistice *Ogive* - 1886, *Sarabandă* - 1887, *Gymnopedii* - 1888, piese concise cu titluri extravagante. Despre nonconformistul Satie, care s-a ridicat împotriva sistemului rutinier al învățământului muzical, Debussy declara că este "un compozitor medieval, rătăcit în secolul al XX-lea". În 1895, după ce se depărtează de prietenii de la cabaretul "Pisica neagră", Satie scrie *Missa săracilor*.

Nemulțumit de formația sa, în anul 1905 își reia studiile, lucrând cu d'Indy și Albert Roussel la "Schola Cantorum". În următorii ani, creațiile sale poartă titluri umoristice, scriind diferite piese excentrice pentru pian: trei *Piese sub formă de pară*, *Preludii flasce pentru un câine*, trei *Capitole întoarse*, o replică la *Valsurile nobile și sentimentale* de Ravel. Pentru ansamblul rus al lui Diaghilev termină, în anul 1917, baletul *Parada* pe libretul lui Cocteau. Alături de vechi melodii de dans, music-hall sau *ragtime*-ul epocii, el a inclus șocante zgomote produse de mașina de scris, de sirene, de roțile loteriei ș.a., provocând un mare scandal în rândul publicului. La cererea prințului de Polygnac compune opera *Socrate*, după care dă la iveală baleturile suprarealiste *Mercur* (1924) și *Popas* (1925), cu inedite structuri melodico-ritmice și succesiuni armonice.

În jurul lui Satie se adună un grup de tineri compozitori, atrași de claritatea expresiei, rigoarea și concizia construcțiilor sale sonore, opuse retoricii postromantice și subtilității impresioniste. După un concert în care s-au cântat lucrările tinerilor G. Auric, L. Durey, A. Honegger, D. Milhaud, G. Tailleferre, Fr. Poulenc, criticul Henri Collet i-a botezat "les six" într-un articol "Cei cinci ruși, cei șase francezi și E. Satie", publicat în revista *Comedia* din 16 ianuarie 1920. Cei "șase francezi" nu reprezintă un mănunchi unitar cu vederi estetice comune. Dușmanul lor era comun, armele însă se diferențiau după pregătirea și concepția fiecăruia.

Grupul lupta împotriva impresionismului, în care vedeau "un romantism molâu și o expresie efeminată". Se războiau cu wagnerismul, căruia nu-i puteau ierta ostentația și grandilocvența, cu academismul rutinier, desuet, dar și cu

exageratele căutări ale dodecafoniștilor. În condițiile unor tendințe contradictorii din sânul culturii muzicale franceze, ca și sub imperiul unor multiple și variate influențe venite din afară, creația componentilor grupului nu numai că nu prezintă o unitate de grup, ci în creația fiecăruia se pot desluși orientări diverse. Legați printr-o strânsă prietenie și nu printr-o unitate de vederi estetice, ei au fost receptivi la înnoirile timpului, fără a rupe legătura cu tradiția mării muzici, evitând emfaza și ostentația în limbaj. Ei se întâlneau adesea la o cafenea, numită de Milhaud "Boul pe acoperișul fierbinte" după numele unui cabaret brazilian. După compunerea în comun a farsei coregrafice *Căsătorii din Turnul Eiffel* (1921), fiecare compozitor – L. Durey, G. Tailleferre, G. Auric, A. Honegger, D. Milhaud, Fr. Poulenc – își urmează drumul propriu.

Spre sfârșitul vieții, în 1921, Satie adună în jurul său un alt grup de tineri, pe *Roger Desormiere, Max Jacob, Henri Sauget, Henri Cliquet Pleyel* în cunoscuta "Școală de la Arcueil". În 1928, după modelul acestora se formează "Școala de la Paris", în urma concertului organizat de compozitorul *Marcel Mihalovici* cu lucrările unor muzicieni stabiliți la Paris: polonezul *Alexandr Tansmann* (1897-1986), maghiarii *Tibor Harsanyi* (1898-1954) și *Laszlo Laytha* (1892-1963), rusul *Nicolai Cerepnin* (1873-1945), grecii *Petros Petridis* (1892) și *Levidis*.

Louis Durey (1888-1979) scrie muzica vocală pe poemele lui Verlaine, Apollinaire, P. Eluard, Gide, Rilke, G. Lorca, R. Tagore și multe lucrări instrumentale (*Cvartet, două Sonate pentru vioară și pian, Sonata pentru flaut și pian, Concert pentru pian, Concertino pentru harpă etc.*). La începutul carierei a fost influențat de atonalismul schönbergian, apoi scrie lucrări corale și cântece de masă sau prelucrează melodii populare. Deși a scris în multe genuri muzicale: *Uvertura simfonică, Concertul pentru două pian, voce și orchestră, Balada pentru pian și orchestră, Concertino pentru flaut, pian și orchestră de cameră, baletul Vânătorul de păsări, Minunile Parisului, operele comice Prostul chibzuit, Mica corăbioară etc.*, *Germaine Tailleferre* (1892-1983) nu s-a impus posterității, la fel și *George Auric* (1899-1983), fost elev al lui Caussade și d'Indy. După ce scrie muzică de cameră (cicluri de cântece și romanțe, creații pentru pian), simfonică, baletul *Supărații* (1924) și *Marinarii* (1925) pentru Diaghilev, cu structuri complexe, se dedică muzicii de film, devenind foarte cunoscut prin melodia filmului *Moulin Rouge*.

Născut la Havre, din părinți elvețieni, *Arthur Honegger* (1892-1955) învață muzica în Elveția și apoi la "Conservatorul Național" din Paris (între 1911-1913), unde studiază compoziția cu A. Gédalge, cu Ch. Widor și d'Indy. Trăind în copilărie într-un mediu marcat de tradiția clasico-romantică germană, rămâne cu un cult pentru Bach, Beethoven și Wagner, dar și cu afinități pentru limbajul armonic al lui Franck, Fauré și Debussy. Își dedică viața activității dirijorale și didactice, predând compoziția la "Școala Normală de Muzică" din Paris.

Sensibil la marile schimbări din societatea europeană și la drama omului modern, tot mai însingurat în fața avatarurilor sociale, Honegger credea că lumea modernă se află "la sfârșitul unei civilizații, ne pândește decăderea; mă

tem ca muzica să nu dispară prima”. Îngrijorat de îndreptarea artelor spre abstract și irațional, adresate unei elite, el cerea autorilor să nu ocolească fondul viu al sufletului uman, pentru ca arta să fie recepționată de un public larg și nu doar de o mână de oameni aleși, declarând pentru sine: “Am căutat o linie cât mai clară, fără să renunț la îmbogățirea materiei sonore armonice și contrapunctice”.

În cartea sa *Sunt compozitor* (1951), înfierează snobismul unor artiști tentați de false inovații, ce rup creatorul de marele public, căruia îi sunt adresate operele. Cu privire la soarta artei muzicale moderne, era foarte îngrijorat: “Sunt convins că în decurs de câțiva ani, arta muzicală, așa cum o înțelegem noi, va înceta să mai existe. Ea va dispărea ca și toate celelalte arte, dar, probabil, mai repede decât celelalte”. A militat consecvent pentru o muzică aptă de “a modela ființa umană”, respingând jocurile sterile de sunete.

În creațiile sale neoclasice realizează o osmoză între simfonismul german dens și claritatea spiritului latin, el fiind considerat de către exegeții timpului un “Händel contemporan”. Nu a fost atras de miniatura romantică, ci de genul simfonic, realizând lucrări grandioase și echilibrate cu expresii grave. Nu a căutat nicicând originalitatea, ci a rămas fidel tiparelor tradiționale, cu construcții clare și structuri proporționate. Melodica este cursivă, dar foarte cromatizată, cu țesături polifonice complexe și structuri politonale.

Cele mai îndrăznețe lucrări le-a scris în deceniul al treilea: simfonia scenică *Horățiu victorios* (1921, din opt tablouri), cu aspre disonanțe și structuri atonale; trei schițe simfonice *Pacific 231* (1923), în care a încercat să surprindă impactul epocii mașinii asupra omului, sugerând zgomotele locomotivei prin efecte naturalist-onomatopice, și mișcarea simfonică *Rugby* (1928), o imagine violentă a cunoscutului sport. Cu privire la conceperea piesei *Pacific*, declară că a structurat-o, “păstrând totuși forma coralului variat”, iar în cartea sa *Sunt compozitor* specifică: “Mi-am pus problema de a realiza o accelerare a ritmicii, calculată matematic, în timp ce mișcarea încetinește treptat”.

Gândirea componistică a lui Honegger se manifestă din plin în construcția riguroasă a simfoniei și a oratoriului, lucrări monumentale realizate cu elemente de limbaj modern. Fiind conștient de faptul că “pentru a progresa, în artă trebuie să fii puternic ancorat în trecut, precum rădăcinile unui arbore; o ramură ruptă din trunchi, moare”, el căuta să păstreze în creațiile sale un echilibru între tradiție și inovație.

Vocația sa de simfonist se observă în oratoriile sale, începând cu *Regele David* (1921, din 27 de tablouri). Pitorescul arhaic este realizat cu dense polifonii, armonii de cvarte, ambigue tonal, și momente politonale. După cele două opere cu tente expresioniste, fresca biblică *Judith* (1926) și *Antigona* (1927), scrie oratoriul dramatic *Strigătele lumii* (după poemul *Imnul singurătății* de J. Keats) în spirit neoclasic, dar cu sonorități și ritmuri încleștate, sugerând drama omului modern. La sugestia balerinei Ida Rubinstein realizează *Amphion*, după P. Valéry.

Din anul 1935, datează oratoriul *Ioana pe rug* (după P. Claudel), unde evocă

figura celebrei eroine din veacul al XV-lea, care a salvat Franța de copleșitorii englezi și care a fost apoi condamnată la moarte pentru erezie de către Inchiziție. Oratoriul este alcătuit din 11 scene, ce formează o unitate desăvârșită, deși fiecare are un caracter, colorit și o atmosferă proprie. Disparate în aparență, scenele se înlanțuie cu măiestrie și naturalețe, imprimând omogenitate oratoriului. Lucrarea este o sinteză a oratoriului cu simfonia, a elementelor dramatice tradiționale cu episoadele vorbite ale recitatorului și ale corului, desfășurate în genul jocurilor populare medievale.

Impresionat de muzica acestui oratoriu, muzicologul francez E. Vuillermoz afirma: "Găsim în această lucrare măreție și grație, noblețe și simplitate, sentimentul sublim și senzația spiritului popular, misticismul și umorul sănătos al poeziei Evului Mediu". Pentru a configura spiritul epocii, Honegger apelează la vechi melodii franceze, arhaice, la cele de "curte" și la numeroase încleștări dramatice. Figura Ioanei și a celorlalte personaje, lupta lor neînfricată și plină de abnegație pentru libertatea poporului francez sunt evocate cu imagini muzicale de o deosebită forță sugestivă. Sacrificiul suprem al eroinei, care continuă să ardă în inima francezilor și a lumii întregi, rămâne peste veacuri ca un cald imbold pentru neclintita iubire de neam și de țară, și de devotament suprem față de Dumnezeu.

Aduce un omagiu salvatorului Elveției în oratoriul *Nicolas de Flue* (1939), se inspiră din renumitele fresce ale pictorului german Holbein în *Dansul morții* (1940, pe textul lui P. Claudel), dar scrie și trei operete și 14 baletе (*Căsătoria lui Amor și Psyche*). Ultimul său mesaj religios a fost *Cantata Crăciunului* (1953).

În domeniul simfoniei, se afirmă cu cinci lucrări grandioase în tradiție postromantică. Construcții solide și echilibrate, cu structuri clare, *simfoniile* sunt adevărate fresce sonore cu variate expresii și înveșmântări polifonice de tip neobaroc. Prima sa *Simfonie* este lirică, dar foarte tensionată (scrisă în 1929 pentru Orchestra Simfonică din Boston), iar a II-a *Simfonie*, tot în trei părți, dar pentru instrumente de coarde (1942), are ca mișcare secundă o *Passacaglie* cu cinci variațiuni, fiind un poem al neliniștilor omului modern.

Monumentala *Simfonie a III-a - Liturgica* (1946), sumbră și încordată, de un intens dramatism, se bazează pe trei versete din liturgia catolică: *Dies irae*, *De profundis clamavi*, *Dona nobis pacem* pentru a implora pacea inimii, ideal suprem al omului dintotdeauna. În cea de a IV-a - *Deliciae Basilienses* (1946) apelează la vechi melodii elvețiene pentru a preamări țara Cantoanelor, pe când a cincea *Di tre re* (1950), având numele după notele finale "re" ale celor trei părți, este un întunecat tablou despre destinul societății europene.

Pe versurile poetilor G. Apollinaire, J. Cocteau, P. Claudel și J. Giraudoux a scris numeroase lieduri, tălmăciri expresive ale unui univers liric atât de divers. Același arhitect riguros, care știe să dăltuiască cu precizie și claritate structurile clasice, se remarcă și în *Concertele* (pentru pian, vioară, violoncel, uneori cu efecte jazzistice), în *Sonatele* pentru diferite instrumente (două *Sonate pentru vioară și pian*, *Sonata pentru violă și pian*, *Sonata pentru violoncel și pian*, *Sonatina pentru clarinet și pian*), precum și în cele trei *Cvartete*, închegate cu melodii fluente,

dar adesea cromatizate, cu aspre episoade politonale și densă scriitură polifonică.

Dintre “cei șase”, Honegger rămâne pentru posteritate un compozitor neoclastic, care știe să îmbine noul neagresiv cu tradiționalul, cu tot ceea ce este încă vital și valoros în acesta. Limbajul său muzical, care la vremea sa părea insolit prin stilul polifonic liniar, sonorități politonale și structuri tonomodale, astăzi nu mai produce aceste impresii. Avându-l ca model pe Bach, la Honegger primează scriitura polifonică: “Am o tendință, poate exagerată, să caut complexitatea polifonică”. Dramatismul viguros și lirica pătrunzătoare a muzicii sale, îl situează printre compozitorii care au luptat cu îndârjire împotriva noilor curente și pentru o muzică purtătoare de mesaj artistic.

Împreună cu lucidul și ironicul Honegger, *Darius Milhaud* (1892-1974) a contribuit la afirmarea muzicii franceze moderne, abătând-o de pe făgașul tradiției lirice, predominantă în veacul trecut. Și Milhaud a fost un autor prolific, cumulând peste 400 de lucrări. Născut într-o familie de evrei din Aix en Provence, el a fost elevul lui Dukas, Gédalge și Koechlin. Adept al exprimării simple și concise, profesată de Satie, și cu predispoziții pentru umor și insolit, el a respins muzica densă a postromanticilor germani și cea rafinată a impresionistilor, atitudine comună “celor șase”. După șederea sa la Rio de Janeiro (din 1916) ca secretar al ambasadorului Paul Claudel în Brazilia, unde a asimilat pitorescul muzicii locale, revine la Paris și se afiliază grupului “celor șase”.

Îi cunoaște în Europa pe cei trei corifei ai expresionismului - Schönberg, Berg, Webern, pe Hindemith, iar la Los Angeles pe Stravinski. În perioada anilor 1940-1947 a fost profesor de compoziție în California, la Los Angeles, și apoi la Conservatorul parizian. Străin față de romantismul wagnerian și dodecafonismul schönbergian, dar adept al politonalismului, este un reprezentant al neoclasticismului francez, care vădește în creația sa precizia structurii sintactice și echilibrul construcției.

El va valorifica în creația sa elemente ale cântului evreiesc, intonații ale melodiilor populare provensale și ritmurile exotice ale dansurilor populare. Influențat în tinerețe de Debussy și de compozitorii ruși, el se va lăsa sedus apoi de folclorul brazilian. Ceea ce conferă prospețime discursului său muzical este filonul popular, prezent nu prin citate, ci reinventat în spiritul folclorului imaginar în spumoase miniaturi instrumentale: *12 Dansuri braziliene* cu ritmuri de samba și rumba, *Suadades din Brazilia* (1921), *Suita franceză* (1913, extrasă din opera *Oaia răătăcită*), *Suita provensală* (1936) cu vechi melodii populare, *Scaramouche* pentru două pian (1937), *Trei impresii muzicale din Portugalia*, *Cântece ebraice*, *Candelabrul cu șapte brațe*, *Bal din Martinica*, *Rag-Caprice*, *Carnaval la New Orleans* (1947), în stilul jaz-ului primitiv, toate revărsând un exotism pitoresc, datorită asimilării variatelor sintagme muzicale.

Miniaturile sale vocale pe versurile lui Gide, Claudel, Mallarmé, Rimbaud, Cocteau, Ronsard, Tagore, ș.a. au structuri ritmico-melodice concise, incluse în țesături pregnante, continuând tradiția franceză a liedului.

În lucrările sale dramatice se inspiră din eternele frământări ale omului.

După prima sa operă comică *Oaia răătăcită* (1914), tratează vechile mituri antice în operele *Nenorocirile lui Orfeu* (1924), în trilogia *Orestia - Agamemnon, Coephore, Eumenide*, și teme din istoria sud-americană în operele *Columb, Maximilian* (1930), *Bolivar* (1943), ultima lucrare dramatică fiind *David* (1953). La cererea lui Hindemith, scrie trei opere minut: *Răpirea Europei, Părăsirea Ariadnei, Izbăvirea lui Tezeu* (1927).

Dintre baletele sale amintim *Boul pe acoperișul fierbinte* (1919), în care introduce dansuri sud-americane: tango argentinian, samba și fado portughez; *Omul și dorința* (1918, după Claudel) și *Creația lumii* (1923), cu efecte jazzistice, care este lucrarea sa capitală după opinia lui R. Dumesnil. Indiferent de motivele inspiratoare, muzica sa dramatică prezintă o ambiguitate tonală, uneori atonală, țesături politonale, dar și iscusite combinații instrumentale.

Aceleași expresii limpezi și structuri lapidare caracterizează și cele 12 *Simfonii* pentru orchestră mare, șase *Simfonii camerale*, 16 *Concerte* (pentru pian, vioară, violă, violoncel, flaut, oboi, clarinet, trombon), *Sonatele* pentru aproape toate instrumentele, 18 *Cvartete de coarde*, două *Cvintete*, un *Sextet*, un *Septet*, un *Octet*, lucrări care denotă o variată paletă coloristică și frecvente pasaje politonale. Stilul său componistic prezintă uneori și pagini de vădită platitudine, dar și de cald lirism. Alături de momente brutale, găsim și imagini de poezie subtilă. Folclorul provensal, evreiesc, brazilian, jazzul sunt variate surse intonaționale, ce-i furnizează formule muzicale pentru forme concise și un limbaj colorat, datorat folclorului multinațional asimilat.

Având părinți mari iubitori de muzică, **Francois Poulenc** (1899-1963) învață pianul de la cinci ani, perfecționându-se cu pianistul spaniol Ricardo Vines, apoi studiază compoziția cu Charles Koechlin. Excelent pianist, el se bucură de timpuriu de succes ca instrumentist în saloanele vremii și în concerte intime, ca fin acompaniator al propriilor melodii sau al contemporanilor săi. În 1917 îi cunoaște pe Satie, Auric, Honegger, iar în 1921 îi întâlnește pe Schönberg, Berg și Webern. Pentru vicontele de Noailles a compus *Concertul coregrafic-Aubade* (1929, pentru pian și 18 instrumente), iar rodul colaborării sale cu Diaghilev au fost baletele *Ciuta* (1923), *Silfidele* și *Animalele model* (1941, după cinci fabule de La Fontaine), cu o colorată și spumoasă orchestrație, după modelul lui Chabrier, Satie și Stravinski. Scrie și miniaturi vocale pe versurile lui Gide, Claudel, Mallarmé, Rimbaud, Cocteau, Ronsard, Tagore, cu rafinate expresii în tradiția franceză a melodiei.

Pe un poem suprarrealist al lui Apollinaire a realizat opera comică *Mamelele lui Tiresias* (1944), alternând episoade lirice cu burlescul farsei, pe când cartea lui B. Bernanos cu un subiect din timpul Revoluției franceze, îi inspiră opera *Dialogurile carmelitelor* (1956), cu sonorități discrete și o sobră declamație în tradiția debussyistă. La cererea cântăreței Denise Duval alcătuiește originala monodramă *Vocea umană* (1958), după Cocteau, redând cu intensă expresie sfâșierea lăuntrică a unei femei, părăsită de iubitul ei, printr-o patetică declamație și un izbutit comentariu orchestral.

Și cele două cantate laice *Bal mascat* (1932 - pe poemele lui Max Jacob) și

Figura umană (1943 - după poemele lui Paul Eluard), ca și lucrările sale religioase (motete, misse, *Gloria*, cantata *Litanii către Maica Domnului cea neagră*, *Stabat mater* - 1950), când lirice sau dramatice, când transparente sau strălucitoare, au suple linii ritmico-melodice cu variat colorit sonor. În aceste lucrări, reînvie polifonia renesanțistă și continuă valoroasa tradiție pe linia lui Gounod, Fauré, Debussy.

În muzica vocală scrie *lieduri* pe texte de G. Apollinaire, J. Cocteau, P. Eluard, M. Jacob, Louis Aragon, Pierre Reverdy sau pe texte vechi de Ch. de Orléans, Ronsard, realizând melodii cu rafinat acompaniament pianistic pe linia Fauré-Debussy.

N-a fost un simfonist preocupat de ample dezvoltări și încleștări dramatice, ci el a înălțuit mozaicate motive ritmico-melodice cu înveșmântări viu colorate. S-a afirmat ca un liric, înscriindu-se în arta franceză prin limpezimea muzicii și nuanțate expresii. "Muzica mea este portretul meu", îi plăcea lui Poulenc să spună despre sine și poate că muzica dedicată pianului, instrumentul pe care-l mânua atât de bine, confirmă din plin această afirmație. Pianul a fost pentru el un instrument cu valențe expresive și nu percusive, ca la mulți contemporani ai săi, lui confesându-i neliniștile, speranțele și fiorurile sale. După ce a debutat cu trei schițe muzicale - *Mișcări perpetue*, a scris numeroase miniaturi în buna tradiție a lui Fauré: *Nocturne*, *Novelete*, *Preludii*, *Intermezzi*, dar și *Impromptu*-uri ca un omagiu adus lui Schubert.

Titlul *Concertului campestru pentru clavecin și orchestră* (1928) rezultă din caracterul muzicii, inspirată din cântecele populare franceze. Din cântecele bretonilor, ale căror rezonanțe amintesc des de arhaicele cântece de joc din sudul Franței, în care ritmurile italiene vii se învecinează cu expresiile ritmice potolite, dar grațioase, ale francezilor. N-a apelat la travaliul citatului folcloric, ci a realizat o sugestivă frescă a trăirilor omului îndrăgostit de natură, de viața petrecută în cadrul naturii primitoare și reconfortante. Fără a fi o romantică sondare a misterului naturii, concertul este o încântătoare și plină de poezie confesiune lirică a omului, care își simte sufletul plin de frumusețea peisajului și a vieții.

Deși păstrează în linii mari jaloanele arhitectonice tradiționale ale concertului, diversitatea episoadelor cu variat colorit emoțional conferă lucrării un caracter rapsodic. Atât introducerea lentă, cu caracterul ei imnic, cât și temele principale ale primei mișcări, ce țin una de muzica de dans, cealaltă de evocarea naturii, dau, alături de numeroase momente episodice, aspectul unei narațiuni libere. Mișcarea lentă, cu începutul ei în ritm de siciliană, pare o molcomă depănare a unei povestiri. Episoadele următoare sunt mai puternice, mergând până la încleștările proprii vechilor balade. Finalul începe într-o atmosferă frenetică, ritmul amintind de saltarello italian, dar mișcarea se temperează pentru a aduce melodia unui dans mai așezat.

În muzica sa concertantă și de cameră valorifică structuri clasice clar conturate în: *Concertul pentru orgă* (1938), *Concertul pentru două pianе și orchestră în re minor* (1932), *Concertul pentru pian și orchestră* (1945), *Sonata pentru două*

piane (1953) și în sonatele pentru diferite instrumente: *Sonata pentru flaut și pian*, *Sonata pentru clarinet și pian*, *Sonata pentru oboi și pian*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Sonata pentru violoncel și pian*. *Cvartetul de coarde* (dedicat lui Satie), un *Trio* și un *Sextet* completează muzica sa de cameră de orientare neoclasică, în care este reținut în exprimarea sentimentelor.

Ca și savuroasele sale miniaturi instrumentale, sonatele și concertele au arhitecturi riguros construite, dar cu o transparență sonoră specifică spiritului francez. Spre deosebire de ceilalți componenți ai grupului "celor șase", Poulenc nu sondează îndrăzelile componistice moderne, ceea ce îi va asigura frecvente programări în viața muzicală a Europei.

În cultura muzicală franceză dintre cele Două Războaie Mondiale se manifestă puternice influențe venite din afară, Parisul fiind din nou un centru spre care își îndreaptă privirile compozitorii europeni. În afară de interinfluența franco-spaniolă, prin Albeniz, Granados, de Falla, se resimte și o interinfluență cu muzica popoarelor din răsăritul Europei, mai ales datorită faptului că Franța fusese în fruntea statelor care au luptat împotriva Austriei. Statele noi, succesoare ale monarhiei habsburgice, își îndreptau privirile spre Paris. Compozitorii din aceste state vor căuta sprijinul în creația franceză, iar prezența lor la Paris va facilita penetrația muzicii est-europene în arta europeană. Alături de vechile influențe, acestea din urmă vor contribui la caracterul cosmopolit al culturii muzicale franceze din perioada interbelică, caracter remediat prin eforturile muzicienilor francezi legați de tradiție.

O influență puternică este exercitată de muzica rusă, datorită compozitorilor care au emigrat din Uniunea Sovietică după Revoluție. Glazunov, Rahmaninov, Cerepnin, Prokofiev au adus din nou în centrul interesului muzica rusă, pe care Franța o cunoștea din creațiile lui Ceaikovski, Korsakov și Musorgski. Ritmia nouă și pregnantă, cu tente de primitivism, captiva un auditoriu care avea de ales între academismul mortificat și violentele modernisme. Melodica rusă modală și armoniile, rezultate din acest melos insolit, au îmbogățit sfera intonațională a muzicii pariziene.

Reluarea disputei wagneriene denotă persistența influenței culturii muzicale germane, căci, în pofida acțiunii "Societății Naționale de Muzică", ea n-a putut fi încă anihilată. Alături de muzica lui Wagner, se impune viguroasa și strălucitoarea muzică programatică a lui R. Strauss și expresionismul lui Schönberg, ale cărui imagini și limbaj au trezit interes. S-a menținut atracția pentru muzica spaniolă, considerată ca un izvor bogat de inspirație. Albeniz, Granados și de Falla, tributari culturii franceze, au fost și ei factori de înnoire ai culturii muzicale pariziene. Elveția, cu Jacques Delacroze, Gustave Doret și, mai ales, cu Honegger, are aportul ei.

René Dumesnil, istoriograf francez de prestigiu, remarcă și contribuția popoarelor din sud-estul european. Românii *Filip Lazăr*, *Marcel Mihalovici*, *Stan Golestan*, *George Enescu* ș.a. au dat creații cu teme naționale bine profilate, cu formule ce au penetrat în climatul intonațional al culturii muzicale pariziene. Un rol asemănător l-au avut polonezul *Al. Tansmann*, cehul

Bohuslav Martinu, maghiarul *T. Harsanyi* sau grecii *Levidis* și *Petridis*. Muzica americană de jazz și creația lui *George Gershwin*, aflată la mijlocul drumului între jazz și muzica simfonică, dar și brazilianul *Heitor Villa Lobos* (1887-1954), vor aduce în muzica pariziană coloritul și savoarea folclorului nord și sud-american.

În mozaicul polimorf al culturii muzicale franceze, "Schola Cantorum" (1896) căuta un drum ferm, mai francez, prin d'Indy, Al. Guilmant și Ch. Bordes. "Schola" profesa cultul construcției clasice, nu în sens formalist, dar, exagerând-o, ea nega orice abatere de la canoanele clasice. Promovând cultul lui Bach și Beethoven, nega adesea arta lui Liszt, Schumann sau Brahms atunci când în genul sonato-simfonic manifesta libertate de construcție. Valoroasă a fost însă acțiunea de reînviere și valorificare a folclorului francez și a cântecului gregorian.

Tinerii *Henry Sauget*, *O. Messiaen*, *André Jolivet*, *Henry Barraud*, *Jean Rivier* se alătură efortului de a dezvolta o artă profund franceză. Între anii 1935-1938, amenințarea mereu crescândă a Germaniei determină o bună parte dintre compozitorii francezi să se alăture "Frontului popular": *G. Auric*, *D. Milhaud*, *Jacques Ibert*, *A. Honegger*, care urmează exemplul celor mai vârstnici, *A. Roussel* și *Ch. Koechlin*.

În acest climat multicolor, cu toate ezitățile lor, *Albert Roussel*, *Florent Schmitt*, *Charles Koechlin*, *Roger Ducasse* se apropie de impresionism, pe când *Octave Ferraud*, *Claude Delvincourt*, *Roland Manuel* navighează printre torențele artei moderne, limbajul tuturor reflectând efervescența căutărilor, ce mergeau până la unele exagerări. Vorbind despre muzicienii francezi, Louis Durey arăta că ei s-au folosit de atonalism și politonalism, fără ca acestea să devină procedee unilaterale.

În anul 1934, patru tineri *Daniel Lésur*, *Yves Baudrier*, *André Jolivet* și *Olivier Messiaen* au alcătuit grupul "Tânăra Franță", propunându-și să cultive o muzică vie, opusă experimentelor avangardiste sau rigid academiste. Dacă "grupul celor șase", preluând moștenirea lui Debussy și Ravel, au abordat cu prudență noul, cei de la "Tânăra Franță" devin mai radicali în înnoiri. Căutând noul în limbaj, membrii grupului afirmau: "Condițiile vieții devenind din ce în ce mai aspre, mecanice și impersonale, muzica este chemată să aducă fără încetare, celor care o iubesc, forța sa spirituală și efectele sale generoase". Ei își propun să păstreze "un spirit de sinceritate și sentimentul întoarcerii la uman".

Mai modest, Lésur este autorul baletului *Balul destinului* și al operei *Ondine*, în schimb Jolivet a fost mai prolific. După ce studiază cu Paul le Flem, devine discipolul lui Varèse, care îi descoperă mirajul ritmic și acustic. În anul 1934 scrie prima lucrare franceză serială: era *Cvartetul* său. Cultivă apoi genul miniatural cu caracter ritualic în: *Cinci dansuri rituale*, *Cinci incantații pentru flaut* (1936). După ciclul de șase miniaturi pianistice *Mana*, cu rezonanțe hinduse, și *Missa pentru ziua păcii*, scrie trei concerte, muzică de cameră (două *Sonate pentru pian*), cinci *Simfonii* și oratoriul *Adevărul Ioanei* în stil neoclasic. În lucrarea sa *Mana*, Jolivet și-a propus "să redea muzicii caracterul ei original, pentru că ea a

fost la început expresia magică și incantatorie a grupurilor umane. Muzica trebuie să fie o manifestare sonoră în relație directă cu sistemul cosmic universal". După opinia lui Honegger, muzica sa "are darul magiei și forța comunicării".

Preocupat de soarta operei muzicale, arată că aceasta viețuiește numai dacă este înțeleasă și admisă de public. Căci opera de artă nu este un joc individual, condus de o fantezie arbitrară, ci un mesaj artistic adresat de compozitor semenilor săi, muzica fiind un "act de comuniune între compozitor și natură, în momentul creării operei, și între compozitor și public în momentul executării ei".

Un nume de referință al muzicii franceze contemporane este *Olivier Messiaen* (1908-1992), impus ca un original compozitor, ilustru pedagog și interpret. Limbajul său muzical își trage seva dintr-o uriașă cultură muzicală, de la cea antică, asiatică, africană la cea modernă. A moștenit o sensibilitate poetică deosebită de la mama sa poeta, Cecile Sauvage, și de la tatăl său, un bun traducător al operelor shakespeare-iene.

Născut în 1908, la Avignon, el și-a petrecut copilăria la Grenoble, unde părinții săi se mutaseră. În anul 1919, devenit student la Conservatorul parizian, învață orga cu Marcel Dupré și compoziția cu Paul Dukas, cel care, pe lângă o tehnică componistică solidă, îi va sădi pasiunea pentru studiul cântecului păsărilor, convingându-l că "ele sunt marii noștri maestrii". Încă din anul 1928 datează primele sale notări ale cântecelor păsărilor, valorificate ulterior în creația sa. Profesorul său Maurice Emmanuel îi îndreaptă atenția spre cunoașterea culturii grecești, hinduse și medievale, ce vor fi și ele izvoare permanente ale creației sale.

Format la școala franceză tradițională și trăind într-o lume debusolată de căutări extravagante, Messiaen va sparge barierele stilistice din muzica europeană tradițională și va realiza un complex sistem muzical, la baza căruia se află ritmul nonretrogradabil, notele adăugate acordurilor și valorile adăugate ritmurilor. Tehnica serială a aplicat-o și duratelor, atacului și intensităților. Caracterul modal al muzicii sale se datorează celor șapte moduri cu transpoziție limitată care, prin suprapunerile sonore, lasă impresia unui amestec de tonalități.

Din anul 1931, activează ca organist la biserica "Sf. Treime" din Paris, unde improvizațiile sale vor deveni repede celebre. În 1941 este numit profesor de armonie la Conservatorul parizian, unde va preda și estetica (din 1947), iar din anul 1966 compoziția, printre discipolii săi numărându-se principalii reprezentanți ai noii generații de compozitori: *Pierre Boulez, Serge Nigg, Jean Barraqué, Pierre Henry, Maurice de Roux, Gilbert Amy, Yannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Fortner*. Profesor de renume, el a fost invitat să susțină cursuri de compoziție la Budapesta, Saarbrücken, Darmstadt, Buenos Aires și în America, la "Centrul muzical Berkshire" din Tanglewood. Ca profesor, niciodată nu și-a încorsetat emulii într-un sistem dogmatic, ci le-a stimulat permanent curiozitatea și personalitatea proprie. Pe lângă cunoașterea clasicilor

și a contemporanilor, le-a îndreptat atenția spre descoperirea artei orientale.

Messiaen și-a expus detaliat procedeele și inovațiile limbajului în *Introducere în limbajul meu muzical* (1944), ilustrate cu sistematice exemple muzicale. Considera că într-o lucrare este suverană melodia, căreia i se supun ritmica și armonia: “Muzica este un limbaj, în care melodia este unul din punctele de plecare”. Inovările sale ritmice provin din studiul atent și permanent al muzicii antice și exotice. În capitolele despre ritm se referă la ritmul augmentat, diminuat, nonretrogradabil, la ritmul cu valori adăugate, la poliritmii și pedale ritmice.

Vorbind despre melodie, el oferă variate modele, unele fiind extrase din cântecul popular, gregorian, din raga hindusă sau cântecul păsărilor, unde a întâlnit intervale netemperate, mai mici decât un semiton. După ce prezintă diferite modalități de elaborare ale melodiei și diferite structuri arhitectonice (lied, fugă, sonată), abordează limbajul armonic: acorduri cu notele adăugate, suprapuneri de acorduri, polimodalism, efecte de rezonanță, acorduri ciorchine, grupuri de pedale și modurile cu transpoziție limitată. În acest tratat, aplică materialului muzical și alte metode matematice, cele mai multe de natură aritmetică. El extrage noi game din scara dodecafonică în semitonuri. În cadrul scărilor, numărul sunetelor oscilează între 6 și 10. Folosește scări, numite moduri, care nu admit decât transpoziții limitate. Modurile sunt formate din mai multe grupe simetrice de sunete, fiecare ultimă notă a unui grup fiind prima notă din grupul următor.

După opinia lui Messiaen, “muzica face parte din timp, căci este un decupaj al timpului, ca propria noastră viață și ca natura, și ea este totdeauna frumoasă”. El n-a căutat o “muzică strălucitoare, care să dea simțurilor publicului plăcerea sonorităților rafinate”, ci ritmica și melodică sa complexă sunt într-o continuă devenire, tinzând să înlăture noțiunea de timp. Dorea să exprime sonor spațiul infinit cu ajutorul inovațiilor timbrale și al formelor sale arhitectonice nedefinite.

La baza creației sale se află credința sa neclintită în divinitate, în dragostea de natură, manifestată prin interesul constant pentru cântecele păsărilor, pe care le-a inserat în limbajul său, și pentru ritmurile și modurile din muzica orientală cu lirismul ei specific. Crezul său artistic este clar definit: “Doresc să scriu o muzică ca un act de credință, o muzică despre tot, fără a înceta să fie o muzică despre Dumnezeu”.

Catolic convins, creația sa ne apare ca o îndelungă meditație religioasă asupra sensului vieții și al morții. Ca un Bach modern, dedică orgii numeroase creații de preamărire a lui Dumnezeu și a tainelor divine, începând cu *Banchet ceresc* (1926), *Arătarea bisericii eterne* (1932), *Corpuri glorioase* (1939), *Înălțarea* (1932), *Nașterea Domnului* (1934), *Missa Rusaliilor* (1950), *Cartea de orgă* (1951), *Misterul Sfintei Treimi* (1972) și sfârșind cu *Cartea Sfintei Împărtășanii* (1986). Toate sunt emoționante mesaje mistice, în care autorul ne relevă darul său de melodist, măiestria sa contrapunctică și armonică îngemănându-se cu abilitatea de compunere a complexelor ritmuri.

Contemplări religioase sunt și creațiile sale pentru pian: *Șapte Viziuni ale Aminului* (1943, pentru două pian), *20 Viziuni despre pruncul Iisus*, dar și poemele simfonice *Despre viața pământească și fericirea eternă*, *trei Mici liturghii ale prezenței divine* (1944), *Aștept învierea morților*, *Harawi*, *Poeme pentru Mi* (1937, poeme despre sacralitatea căsătoriei dedicate soției sale, violonista Claire Delbos), *Cvartetul pentru sfârșitul timpului* (1941- după Apocalipsa Sf. Ioan, pentru vioară, violoncel, clarinet și pian), oratoriul *Schimbarea la față a Domnului nostru Iisus Hristos* (1969) și opera *Sfântul Francisc de Assisi*, prezentată în 1983 la Opera pariziană.

Se înscrie în istoria muzicii nu numai prin lucrări de dimensiuni impresionante (*Turangelila*) sau de rafinată expresie (*Cvartet pentru sfârșitul timpurilor*, *Liturghii de cristal*), ci și prin căutări în vederea înnoirii limbajului muzical. Încredințat că artistul trebuie să fie permanent în strâns contact cu natura, va căuta izvorul înnoirii în ritmurile și formulele melodice ale diferitelor popoare, recoltând un imens material din cele mai îndepărtate ținuturi ale lumii. Multe lucrări sunt revelatoare în privința nesecatului izvor pe care natura îl oferă compozitorului. Fără a socoti muzica naturii ca factor exclusiv al limbajului său muzical, prezența “motivelor” naturii îl ajută să fie mereu în apropierea omului.

A căutat noi resurse pentru înnoirea limbajului muzical în practica popoarelor exotice, în cântecul păsărilor și în unele procedee tehnice prestabilite, care aduc noi formule ritmice, noi scheme, noi criterii de organizare interioară a limbajului muzical. Al doilea studiu despre ritm *Moduri de valori și intensități* (1950) pentru pian, din cele patru “Studii despre ritm”, are o importanță istorică, întrucât stă la baza aplicării seriei la toți parametrii muzicali, nu numai la înălțimea sunetului, ci și la durată, atac, timbru și intensitate. El operează cu un mod de 36 de înălțimi, un mod cu 24 de durate, un mod cu 12 intensități și un mod cu 7 atacuri diferite.

“Nu sunt un francez cartezian, ci un francez din munți, ca Berlioz”, afirma despre sine compozitorul, subliniind faptul că nu poate scrie “decât despre ceea ce am trăit”. Muzician complex, a păstrat toată viața un cult pentru natură, privind-o ca pe un miracol divin și ca pe o inepuizabilă forță de revitalizare a omului. A încercat să-i descifreze tainele și să-i pătrundă imensa armonie, încorporând-o în propria sa muzică pentru a o dăruii semenilor săi.

Afirmând că “muzica este un dialog continuu între spațiu și timp, între sunet și culoare”, Messiaen considera cântecul păsărilor alt izvor important al creației sale și o expresie a misterului naturii și vieții. Încă din 1929, cântul păsărilor i-a sugerat un ritm și un timbru specific în cele opt *Preludii programatice pentru pian* (*Porumbelul*), *Mierla neagră* (1952, pentru flaut și pian) și în *Missa Rusaliilor* (*Păsări și surse*-1955), pentru ca în *Trezirea păsărilor* (1953, pentru pian și orchestră) să imagineze un concept al cântecului păsărilor.

Și în *Păsări exotice* (1956, pentru pian și orchestră) apelează la cântecul măiestrit al păsărilor din India, China, Malaezia și din cele două Americi. La cererea lui Boulez scrie această lucrare pentru concertele formației “Domaine

musical", ansamblu care va populariza muzica modernă. Dedicată elevei sale Y. Loriod, *Păsări exotice* este o amplă rapsodie, în care sunt valorificate formule muzicale extrase din cântecele păsărilor din toată lumea. Scrisă pentru 11 instrumente de suflat, grup de percuție, xilofon, celestă și pian, Messiaen conferă pianului un rol principal, cu ample cadențe, lucrarea fiind un concert modern pentru pian. În cursul desfășurării sonore, ca și în cadență, se aud frânturi din cântecele păsărilor, care au fost un inepuizabil izvor de inspirație pentru compozitor.

Dedică pianistei Ivonne Loriod (cea de a doua soție) și suita de 13 piese pianistice *Catalogul păsărilor* (1958), în care realizează un limbaj al naturii cu melodii melismatice, ritmică eliberată de măsură și cu un timbru viu colorat. Altă frescă sonoră a naturii, în care inserează cântecul păsărilor din Franța, Suedia, Japonia și Mexic, este poemul pentru orchestră în șapte părți - *Culoarea timpului* (1960). Cântările păsărilor le valorifică și în *Culori ale cetății cerești* (1963, pentru pian și orchestră), iar în *Aștept învierea morților* (1964) și în *De la canioane la stele* (1974) preamărește divinitatea pentru creația atâtor frumuseți pământești și comori spirituale.

La cererea dirijorului Serge Kussevițki, Messiaen a scris *Simfonia Turangalila* (dirijată în 1949 la Boston de L. Bernstein, la pian fiind Y. Loriod), lucrarea fiind un cânt al iubirii nemărginite și un imn al bucuriei celui care a trăit-o într-o lume nefericită. Dragostea este prezentă sub aspectul iubirii fatale, irezistibilă, ce transcende totul, așa cum este ea simbolizată de filtrul din "Tristan și Isolda". "Turanga" este un cuvânt sanscrit bogat în sensuri, însemnând tot ceea ce trece ca un cal în galop, tot ceea ce se scurge ca nisipul în clepsidră, este mișcare și ritm, iar "lila" înseamnă joc, în sensul de acțiune divină, dar și de iubire divină. Este jocul creațiunii, al distrugerii și al restaurării omului, este jocul vieții și al morții.

Tema tragică a fatalității, de la început și de-a lungul piesei, care anunță imposibilitatea iubirii, este învinsă și dispare. Și sublimul naturii este cântat în această simfonie. Iar focul care arde în *Turangalila* este cel al stelelor, al soarelui, dar și al creației, pe care-l purtăm în noi și care ne dezvăluie mereu nemărginita lumină și căldură divină.

Simfonia este un vast poem al ritmurilor și al inovațiilor sale originale: ritmul nonretrogradabil și personajele ritmice. În afara numeroaselor teme aferente celor zece părți, patru teme ciclice se regăsesc pe parcursul desfășurării simfoniei. Cea mai importantă este a treia temă ciclică, cea a iubirii. Găsim și trei personaje ritmice, reprezentate de ritmul augmentat, diminuat și altul stabil. Monumentală și foarte variată este orchestrația în care, alături de instrumentele de coarde și suflătorii de lemn, un rol important îl au alămurile, unde Martenot, pianul solist și percuția, care alcătuiește o mică orchestră în sânul marii orchestre.

În noianul curenților și al tendințelor, care s-au manifestat în secolul al XX-lea, se impune personalitatea lui Messiaen care fructifică o seamă de modalități de limbaj și o dramaturgie originală. Creștin convins, adept al preceptului Sf.

Toma d'Aquino - "muzica ne apropie de Dumnezeu", el va căuta noi căi de revelație divină prin bogate sonorități, ce nu se vor distructive, dimpotrivă, aducătoare de noi lumini. *Simfonia Turangalila* este lucrarea care plasează pe autorul ei în mijlocul secolului ca pe o coloană în istoria muzicală franceză de dimensiunile unui Bach și Beethoven contemporan.

În *cultura muzicală germană* din prima jumătate a veacului al XX-lea se constată o pendulare între postromantismul straussian și expresionismul școlii vieneze. Un fervent continuator al moștenirii clasice a fost compozitorul, pedagogul și instrumentistul **Paul Hindemith** (1895-1963), prin a cărui creație muzica germană s-a menținut din nou în atenția lumii muzicale. Născut la Hanau, învață de timpuriu vioara, cântând cu diferite formații în cafenele și stațiuni balneare, dar și la spectacole de operetă. Studiază cu Adolf Rebner, care-l cooptează în propriul său cvartet. La Darmstadt îl îndrumă în tehnica componisticii academistul Arnold Mendelssohn (1855-1935), iar la Conservatorul din Frankfurt Bernhard Sekeles (1872-1934), pedagog cu vederi înaintate. Se afirmă la "Academia" din Berlin după câștigarea Premiului Mendelssohn cu primul său *Cvartet de coarde*, iar din anul 1915 îl găsim concertmaestru la Opera din Frankfurt.

La "Festivalul de Muzică Contemporană" de la Donaueschingen (din 1921) i se cântă al doilea *Cvartet de coarde* de către "Cvartetul Amar" (el fiind violistul formației), cu care va desfășura o bogată activitate concertistică. În perioada anilor 1927-1929, "Festivalul de Muzică Contemporană" s-a mutat la Baden-Baden, iar din 1929 la Berlin, adevărată capitală europeană a artiștilor avangardiști, reunind în jurul revistei "Călărețul albastru" pictura abstractă, literatura expresionistă, teatrul futurist și jazzul "revistelor negre".

În Berlinul începutului de secol exista o bogată activitate muzicală, desfășurată în cele patru "Teatre de Operă", în 20 de săli de concerte unde activau numeroase orchestre simfonice, conduse de mari dirijori: Wilhelm Furtwängler, Erich Kleiber, Georg Szell, Otto Klemperer și Bruno Walter. La Conservatorul din Berlin au predat compoziția Busoni, Schönberg și Hindemith între anii 1927-1937. Odată cu instaurarea regimului hitlerist, Hindemith își pierde postul de profesor, muzica sa fiind interzisă a mai fi cântată. Un scurt timp îl găsim în Turcia (la Ankara), patria lui Amar Licco, unde a fost chemat pentru a organiza viața muzicală. Între anii 1934-1937 a predat compoziția la Conservatorul din Zürich, iar din 1938 se va stabili în America, predând compoziția la Boston și la Universitatea din Yale. După Al Doilea Război Mondial, revine la Zürich, de unde este invitat să țină cursuri la Yale. Se stinge din viață în 1963, la Philadelphia.

Prelegerile ținute la Universitatea Harvard le-a adunat în volumul *Lumea compozitorului* (1952), unde abordează teme istorice, despre esența muzicii și statutul compozitorului. Subliniază influența benefică a artei sunetului asupra publicului, căci muzica, asemenea religiei, trezește în om dorința de perfecțiune. După Hindemith criza muzicii moderne se datorează romanticilor, care au exagerat expresiile subiective, dar și contemporanilor săi care au

desconsiderat legile fundamentale ale organizării sonore.

Cu înverșunare a militat pentru restabilirea ordinii și a echilibrului clasic, negate de avangardiștii secolului. Concepând muzica ca “un mesaj elevat, adresat contemporanilor și nu generațiilor viitoare”, a atacat deopotrivă creațiile dodecafonice, dar și muzica de un facil divertisment. Pentru Hindemith, dodecafonismul este o pură speculație cifrată, fără capacitatea de a emoționa, de a ilustra imagini capabile să stimuleze trăiri în rândul auditorului. El pleda pentru o muzică inteligibilă, prin “crearea unor melodii de o desăvârșită frumusețe și expresivitate” adresând acerbe critici autorilor tentați de formulări sonore inedite și de anihilarea elementului melodic.

Concepția sa armonică o găsim în tratatul *Inițiere în compoziție* (1937), unde prezintă toate stilurile, începând cu Evul Mediu și până în zilele sale. Atunci când parcurge legile și tehnica componistică, oferă analiza unor importante creații. Potrivit opiniei sale, între sunetele gamei există înrudiri de gradul întâi (cvarta, cvinta, sexta, terța), doi (secunda, septima) și trei (cvarta mărită și cvinta micșorată), clasificând acordurile după principii acustice, în funcție de armonicele superioare produse simultan.

Hindemith susține că opera muzicală nu este un joc întâmplător, ci “o construcție sonoră organizată cu corelări între părți, justificate din punct de vedere structural și care dau naștere unui întreg armonios proporționat”. După opinia sa în “artă cea mai mare greșală nu este plictiseala, ci lipsa de proporții”. El acordă o deosebită importanță melodiei, polifoniei și structurii orizontale expresive. Echilibrul mijloacelor de exprimare, logica construcției sonore și arhitectonica clară în cadrul unei concepții moderne, caracterizează gândirea sa componistică.

Trăind într-o perioadă de mari inovări în toate artele, drumul său creator prezintă unele meandre stilistice. Pornește de la postromantismul german în *Simfonieta* și primul *Cvartet de coarde*, adoptă stilul straussian în trei *Lieduri pentru voce și orchestră* și se apropie de atonalismul schönbergian în al doilea *Cvartet*. Totodată, vădește și influența operelor lui Strauss, Puccini și Schrecker, în cele trei opere expresioniste într-un act: *Asasinul, speranța femeilor* (1921), o absurdă poveste după Kokoschka despre lupta dintre sexe de la începutul istoriei omenirii, *Nush-Nuschi* (1920), o comedie de un burlesc erotic pentru marionete birmane, și *Sf. Suzana* (1921), în care redă fantezmele erotice ale unei călugărițe, conținutul de un erotism exagerat generând o muzică expresionistă.

După un tribut plătit predecesorilor săi germani - romanticului Wagner, muzicii mai elaborate a lui Brahms și Reger și opulenței sonore straussiene - se simte atras de contemporani, de ritmica stenică a lui Stravinski și de politonalismul lui Milhaud în *Muzică de cameră nr. 1 op. 24* (1921). Se apropie de jazz și de bruitismul lui Russolo în *Suita pentru pian op. 26*, intitulată 1922, în care, alături de cântecele orășenești din cafenele și de ritmurile frenetice ale ragtime-ului, folosește și efecte bruitiste.

După această perioadă de libertăți și procedee excentrice, aderă la un sever neoclasicism prin cultivarea formelor și genurilor preclasice și clasice, începând

cu al treilea *Cvartet de coarde op. 23* (1926), alcătuit din patru părți: Fugă, Preludiu, Marș, Passacaglia. În viziune modernă concepe opera *Cardillac* (1926) și cea satirică *Noutățile zilei* (1929). Având la bază o nuvelă de E. T. A. Hoffmann despre vestitul bijutier Cardillac din veacul al XVII-lea, care își omora cumpărătorii pentru a-și recupera bijuteriile, el scrie o operă cu culori expresioniste.

Pe un libret propriu a compus opera *Mathis pictorul*, evocând viața pictorului renescentist Mathis Grünewald (1470-1528) și conflictul iscat între catolici și protestanți în timpul războiului german din 1525 cu mijloace vocale tradiționale: arii, terțete, coruri cu sonorități modale și politonale. Ulterior va realiza *Simfonia Mathis pictorul* din trei părți, care au ca titluri trei tablouri ale acestui pictor: *Concertul îngerilor*, *Punerea în mormânt* și *Ispitele Sfântului Anton*. Simfonia prezintă o gamă variată de emoții, sugerate autorului de contemplarea acestor pânze. Finalul are ca motto versurile: "Unde erai Iisuse, preabune, unde erai pentru că acolo nu erai, ca să vindecî rănile mele?" Această întrebare dramatică stă la baza tensionării sonore ale acestei mișcări, încheiată cu un coral dens, constituit într-un "Aleluia". Simfonist modern, Hindemith realizează un colorit aparte, pe care îl degajă organizarea melodică, împletirea dintre tonal și modal și orchestrația bogată în combinații timbrale.

În cele patru părți ale *Metamorfozelor simfonice* (1943) preia teme din Weber, supuse unor variate înveșmântări sonore cu ajutorul variațiunilor, în schimb monumentală simfonie în stil neobaroc *Armonia lumii* (1951) cuprinde trei părți: *Musica instrumentalis*, *Musica humana*, *Musica mundana* (scrisă în forma unei *Passacaglie* cu 21 de variațiuni). Tot pe un libret propriu va scrie și o operă cu același titlu (1956), în care prezintă concepția filosofică și soarta astronomului Kepler într-un moment crucial al vieții sale, atunci când mama sa a fost învinuită de vrăjitorie de către Inchiziție.

În muzica vocală a scris 120 de lieduri pe versurile lui Chr. Morgenstern, Georg Trakl, Schelling, R. M. Rilke, Hölderlin, Rückert, Novalis, Nietzsche, în care un dens acompaniament pianistic sau orchestral susține melodia vocală. Dintre ciclurile sale de lieduri, mai cunoscute sunt: *Viața Mariei* (după Rilke), *Tânăra servitoare* (după Trakl), *Moartea morții* și nouă *Cântece englezești*.

Hindemith sparge tradiția germană a poemului simfonic și a dramei muzicale wagneriene, încât merge pe făgașul neoclasicilor Brahms și Reger, realizând construcții riguroase cu tehnici contrapunctice. Având o solidă practică instrumentală, a excelat în muzica de cameră, compunând în stil neoclasic 50 de *Sonate* pentru aproape toate instrumentele, două *Trio-uri*, opt *Cvartete de coarde*, două *Cvintete de coarde* cu dense polifonii și structuri tradiționale. Originale sunt acele lucrări intitulate *Kammermusik nr. 2 - nr. 7*, niște concerte de cameră pentru diferite instrumente soliste (vioară, violă, viola d'amour și orchestră) în genul "concertului grosso", și cele 16 *Concerte* monumentale compuse pentru aproape toate instrumentele, care sunt lipsite de ghirlandele sonore ale virtuozității gratuite.

În cele *Patru temperament*e pentru orchestră de coarde și pian, de fapt un

concert pentru pian în patru părți, prezentat sub forma unor variațiuni, vrea să surprindă clasicele structuri psihice ale oamenilor. În această lucrare, concepută inițial ca muzică de balet pentru formația condusă de coregraful G. Balanchine, o bogată tematică, cu aspecte lirico-pastorale, slujește pentru ilustrarea celor patru temperamente: melancolic, sangvinic, flegmatic și coleric. Acestea sunt prezentate cu mult simț al umorului: o muzică tristă pentru melancolic, vie și impulsivă pentru sangvinic, sub forma unui vals. Pentru flegmatic, muzica trenează leneș, în timp ce irascibilul coleric este redat cu dese și diverse întreruperi și asimetrii ale cursului muzical.

Din anul 1943 datează lucrarea sa pentru pian *Ludus tonalis*, care conține 12 fugi, încadrate de un preludiu și un postludiu, fugile fiind legate între ele printr-un interludiu. În această lucrare contrapunctică, Hindemith demonstrează teoria sa despre cele 12 tonalități de bază și anulează diferența dintre major și minor, înlănțuind tonalitățile după un sistem propriu al înrudirii tonalităților. Este gândită pe baze tonale, în care exploatează principiul simetriei în oglindă. Relațiile armonice din prima secțiune a lucrării se inversează în cea de a doua secțiune, în așa fel încât relațiile tonale devin modale.

Lucrarea este realizată ca un tot unitar, în care primul acord coincide cu ultimul, după care întreaga compoziție se desfășoară în sensul simetriei bilaterale armonice și melodice, până când se ajunge la o axă de simetrie a ambelor părți. Acest procedeu al relațiilor simetrice îl găsim în *Cantata profană* sau *Cvartetele de coarde* ale lui Bartók. Simetrii bilaterale în plan melodic sau armonic găsim și în muzica românească contemporană.

Dacă în tinerețe creația sa prezintă influențe ale postromantismului german, ulterior se afiliază unui sever neoclasicism, străduindu-se să reînvie tehnici și tipare tradiționale cu limbaj modern. Spre deosebire de alți contemporani, el năzuia spre un auditoriu larg și respingea creațiile destinate unor aleși sau doar unui cerc restrâns de auditori, subliniind ideea că: "Manevrarea materialului tematic fără entuziasm și numai prin calcul, nu va duce niciodată la o creație muzicală artistică care să domine toate timpurile".

Ca și Brahms sau Reger, Hindemith a preferat formele pure, neprogramatice, însă, spre deosebire de aceștia, va tempera afectivitatea romantică. Din creația lui Bach, autorul pentru care nutrea un adevărat cult, nu prețuia muzica monumentală de tipul *Misesei înalte* sau *Pasiunile*, ci formele polifonice riguroase din *Arta fugii*. Ca și Messiaen și, uneori, Stravinski, Hindemith a valorificat și modalismul medieval.

Alături de Hindemith s-a afirmat **Carl Orff** (1895-1992), cu geniala sa cantată *Carmina burana* (1935), urmată de alte două cantate – *Carmina Catulli* și *Triumful Afroditei*. Cântecul laice medieval le cunoaștem datorită melodiilor create de trubaduri și truveri. Mai puțin cunoscute sunt acele cântece satirice, pe care vaganții și goliarzii le creau și le vehiculau din loc în loc. Savoarea lor constă nu numai în pitorescul melos arhaic, ci și în tematica de un umor frust, uneori licențios.

Inspirat dintr-un manuscris, găsit la o mănăstire din apropierea

Münchenului, Orff a alcătuit o amplă cantată - *Carmina Burana* – după numele dat manuscrisului ce datează din secolul al XIII-lea. Întrucât în 1935 nu se reușise descifrarea integrală a notației muzicale, Orff a conceput foarte liber melodiile, distribuindu-le unui ansamblu numeros: orchestră simfonică, trei coruri și trei soliști. Deși nu poate fi vorba de o reconstituire a climatului muzical al epocii, autorul a reușit în suita de cântece medievale prelucrate vocal-simfonic într-un limbaj transparent să sugereze pitorescul și umorul caracteristic ambianței spirituale din secolul al XIII-lea.

Compozitorul *Werner Egk* (1901) este autorul unor opere intrate în repertoriul european – *Vioara fermecată*, *Peer Gynt*, *Revizorul*. În vechea R.D.G., cei mai reprezentativi compozitori au fost *Paul Dessau* (1894), *Hans Eisler* (1898-1962), *Ernst Hermann Meyer* (1905), *Fritz Geisler* (1921-1984), *Ottmar Gerster* ș.a. Știind să-și modeleze stilul în funcție de scopul muzicii, Eisler abordează un limbaj cu totul modern în lucrările pentru orchestră și cele de cameră, dar nu ezită să scrie cântece în cel mai accesibil limbaj, atunci când le hărăzește celor mulți. *Pasiunea germană*, (în zece părți), o mare lucrare vocal-simfonică închinată pătimirii poporului german, este o virulentă diatribă împotriva fascismului.

Timp de câteva veacuri, *Italia* și-a păstrat prin creația de operă supremația în cultura muzicală europeană până la cumpăna veacurilor al XIX-lea și al XX-lea, când veriștii (Puccini, Mascagni, Leoncavallo) vor continua glorioasa tradiție de cultivare a bel canto-ului. Alături de înflorirea modalismului folcloric de către reprezentanții celei de a doua școli naționale, în prima jumătate a veacului al XX-lea are loc și reînvierea formelor preclasice și clasice de către neoclasicii italieni: F. Busoni, Fr. Malipiero, A. Casella, O. Respighi, dornici să reînnoade marea tradiție a genurilor instrumentale italiene, odinioară și ele de răsunet european.

La polul opus, în mișcarea artistică italiană din al doilea deceniu are loc manifestarea de un exagerat modernism a futurismului lui Marinetti, promovând nihilismul prin înlocuirea mijloacelor tradiționale artistice. Făcând apologia zgomotelor stridente ale mașinilor, Luigi Pratella nota în "Manifestul muzicienilor futuriști" (din 1911): "Este mai plăcut să combinăm ideal zgomotele tramvaielor, automobilelor, trăsurilor și ale mulțimilor zgomotoase, decât să ascultăm, de exemplu, *Eroica* sau *Pastorala*", clasificând zgomotele în șase categorii. În anul 1913, Russolo organizează la Milano concertul bruițiștilor cu ajutorul unei orchestre, compusă din obiecte de produs zgomote, inițiativă ce va fi reluată sistematic după patru decenii de către reprezentanții *muzicii concrete*.

Pentru muzica modernă italiană este semnificativă tendința reactualizării modalismului și a genurilor instrumentale ale Barocului de către neoclasici. Pe de altă parte, tinerii muzicieni *Goffredo Petrassi*, *Luigi Dallapiccola*, *Luigi Nono*, *Luciano Berio*, *Bruno Maderna*, *Roman Vlad* s-au integrat mai mult sau mai puțin avangardei din a doua jumătate a veacului trecut, care a bătut cu furie pe continentul european.

Valul novator a fost deschis de **Feruccio Busoni** (1866-1924), ostil programatismului și postromantismului exacerbat, el fiind nu numai adeptul reîntoarcerii la tradițiile clasice, ci și printre primii cercetători ai microtoniei. În lucrarea sa *Schița unei noi estetici muzicale* (1906), considera că "istoria muzicii a intrat ireversibil într-o nouă fază de dezvoltare neoromantică, împânzită cu răscruci și noi drumuri". Creația sa instrumentală, în special cea dedicată pianului (*Dansuri antice*, 24 *Preludii*, *Sonatina seconda*) este de factură neoclasică, cu armonii îndrăznețe și polifonii măiestrite.

Un grup de compozitori, începând cu academiștii **Giovanni Sgambatti** (1849-1914), **Giuseppe Martucci** (1856-1909), continuați de neoclasicii **Ildebrando Pizzetti** (1880-1968), **Francesco Malipiero** (1892), **Franco Alfano** și mai ales **Alfredo Casella** și **Ottorino Respighi** vor infirma prin creația lor opinia lui Verdi, potrivit căruia italienii "n-ar fi dotați pentru muzica instrumentală".

Pedagog, dirijor, pianist și compozitor, **Alfredo Casella** (1883-1947), elev al lui Bazzini și Martucci, iar din anul 1896 elevul lui Leroux și Fauré la Conservatorul parizian, va asimila în timpul șederii sale în capitala franceză curentele muzicii moderne: impresionismul, expresionismul și neoclasicismul. Timp de trei ani (1912-1915), a fost asistentul lui Alfred Cortot la Conservatorul parizian. În anul 1917, fondează la Roma "Societatea Națională de Muzică", transformată în 1923 în "Societatea Internațională a Muzicii Contemporane", unde va programa lucrările contemporanilor săi. Începând cu anul 1932 activează ca profesor de pian la Academia "Sfânta Cecilia" din Roma și fondează "Academia de Muzică Chigiana" din Sienne.

După primele două *Simfonii* și *Rapsodia Italia*, în care valorifică cântece siciliene, înveșmântate cu opulente sonorități postromantice în stil național, scrie pentru "Baletul rus" al lui Diaghilev *Banchetul venețian* cu numeroase disonanțe și momente politonale. Părăsește experiența postromantică și se îndreaptă spre limbajul cromatic tensionat în creațiile pentru pian: *Sonatina* și *Marionete* (la patru mâini).

În limbaj modern, reînvie formele clasice în: *Concertul pentru cvartet* (1924), *Partita pentru pian și orchestră*, *Concertul roman pentru orgă* și în *Concertul pentru vioară și orchestră* (1928), *Triplul Concert* (1933), *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1937), două *Concerte pentru orchestră* (1937, 1943), folosind expresive melodii și armonii tonale lărgite cu episoade politonale și armonii modale. A compus și opere: *La dona serpente* (1931), în stil neoclasic, opusă tradiției wagneriene și verdiene, *La Favola di Orfeo* (1932), cu note moderne, dar și un *Oratoriu* și *Missa solemnis pentru pace* (1944). Împreună cu Malipiero și Respighi, contribuie la renașterea muzicii simfonice și de cameră italiene moderne.

Cel mai reprezentativ compozitor italian modern este **Ottorino Respighi** (1879-1936). Născut la Bologna, studiază vioara, pianul și compoziția cu Torchi și Martucci, care îi asigură o solidă formație clasică. În 1906 este angajat ca violonist la "Opera Imperială" din Petersburg, oraș în care este atras de personalitatea pedagogului Korsakov, căruia îi datorează simțul culorii orchestrale și tehnica împletirii vocilor. Mai puțin marcat a fost de

tradiționalistul M. Bruch, cu care va studia temporar la Berlin, în schimb este cucerit de stilul postromantic straussian și de impresionismul lui Debussy și Ravel.

În 1913 este numit profesor de compoziție la Conservatorul "Santa Cecilia" din Roma, unde va ocupa și postul de director al acestei prestigioase instituții, începând cu anul 1924. În timpul turneele întreprinse a luat contact cu muzica modernă și cu personalitățile marcante ale epocii: Busoni, Bartók, de Falla, Strauss, Rahmaninov, Enescu, Sibelius. Moare în anul 1936.

La începutul carierei și-a dorit să mențină opera italiană în centrul atenției lumii muzicale, scriind opera burlescă *Regele Enzo* (1903), în tradiție verdiană, și tragedia lirică *Semirana* (1910, după drama lui Voltaire), influențată de opera *Salomeea* de Strauss. Lucrările sale dramatice nu au valoarea celor simfonice. Talentul său de simfonist se afirmă încă din primele lucrări: *Variațiuni simfonice* (1900), *Simfonia* (1901, în trei părți - Preludiu, Coral și Fugă) și *Concertul mixolidian pentru pian și orchestră*, demonstrând o solidă tehnică componistică și un vădit simț orchestral.

După *Simfonia dramatică* (1915), cu tente arhaice și impresioniste, scrie în 1917 *Fântânile Romei*, cu același limbaj impresionist și rafinate sonorități orchestrale. Lucrarea este, de fapt, o suită alcătuită din patru tablouri simfonice, în care creionează trăirile sale în fața celebrelor statui romane. Sub forma unei pastorale cu o orchestrație transparentă, prezintă fântâna din *Valea Giulia în zori*, apoi evocă legenda mitologică a lui Triton și a naiadelor sale, care dansează în jeturile apei din *Fântâna Triton*. Cu o muzică solemnă și triumfală redă *Fântâna Trevi* la amiază, în schimb sonorități nostalgice sugerează liniștea amurgului de lângă *Fântâna de la Villa Medici*.

După baletul *La Boutique fantastique* (1919), scris pentru Diaghilev, și opera comică *Belfagor* (1923), compune alte două importante lucrări simfonice: *Pinii din Roma* și *Serbări Romane*. Și suita *Pinii din Roma* (1924) are patru părți, fiecare cu un titlu descriptiv. În primul tablou - *Pinii de la vila Borghese* - schițează jocul copiilor în vestita grădină cu ajutorul unui cunoscut cântec de copii, supus unor originale prelucrări, în al doilea - *Pinii de-a lungul catacombelor* - ne introduce în atmosfera sumbră a vechilor catacombe cu mormintele martirilor, folosind o melodie gregoriană, care se amplifică continuu până ia caracterul unui imn solemn. În clarul lunii se zăresc umbrele *Pinilor de pe Ianicul*. Descrie un peisaj nocturn, în care armonii serene sunt traversate de cântecul privighetorii, realizat pentru prima oară în istoria muzicii cu un disc. Pe acest disc a imprimat trilul privighetorii, fiind inclus în țesătura orchestrală cu indicația "gramaphono". Autorul surprinde și revărsarea zorilor pe drumul străjuit de singuraticii *Pini de pe via Appia*. Sonorități festive și marciale ale unui cântec de fanfară trezesc imaginea vechilor legiuni romane, care trec cu fast și strălucire pentru a participa la o festivitate. Respighi aduce un omagiu vitejiei și gloriei armatei romane cu ajutorul instrumentelor de alamă, al orgii, pianului și al instrumentelor de percuție.

Scrie cele mai viguroase tablouri, ce reunesc patru momente ale petrecerilor populare din trecutul Italiei, în suita simfonică *Serbări Romane*

(1928), după compunerea *Tripticului botticellian* (1927), trei impresii simfonice - *Primăvara*, *Adorația magilor*, *Nașterea Venerei* după picturile lui Botticelli și opera *Clopotul scufundat* (1928). O sângeroasă scenă a luptelor din arenele romane este redată cu violente sonorități și efecte naturaliste în *Jocuri în arene*. În schimb în *Jubileu* se derulează cântul domol al pelerinilor care, odată ajunși pe dealurile din preajma Romei, intonează o cântare religioasă senină. *Serbări din octombrie* este o frescă a animației populare în timpul culesului viilor, iar în *Boboteaza* evocă petreceri populare, care deschid carnavalul din ajunul Bobotezei. Cu măiestrie orchestrală izbutește să sugereze frumusețea peisajelor și a serbărilor italiene, pline de pitoresc în aceste piese.

În suita simfonică *Păsările* (1928) reorchestrează vechi piese din Baroc din creația preclasicilor: *Preludiu* (de B.Pasquini, 1637-1710), *Porumbelul* (Jacques Gallot), *Găina* (de Rameau), *Privoighetoarea* (de un anonim englez din sec.XVI) și *Cucul* (de Pasquini). În ultimele opere: *Maria Egipteana* (1932), *Flacăra* (1934), *Lucrezia* (1937) regăsim structuri tradiționale.

Pe lângă originalele sale suite simfonice cu sugestive culori orchestrale, Respighi valorifică coloritul arhaic al modurilor gregoriene în *Concertul gregorian*, *Trei melodii pe teme gregoriene*, *Cvartetul doric*, *Vitralii bisericești*, (1927), ce cuprind *Fuga în Egipt*, *Arhanghelul Mihail*, *Sfânta Clara*, *Sfântul Grigore cel Mare*. Valoroase sunt transcrierile sale orchestrale după vechi piese pentru orgă, clavecin sau lăută ale compozitorilor renascentiști sau din Baroc. În muzica instrumentală reînvie vechile dansuri în trei suite de *Arii și dansuri vechi* pentru lăută. Abil simfonist și virtuoz al orchestrei, Respighi se alătură neoclasicilor europeni prin solide construcții și structuri clare. Deopotrivă, el este un remarcabil melodist și armonizator, care apelează în creația sa și la expresivele moduri medievale, cu iz arhaic și oriental.

După aproape două secole de tăcere de la moartea "Orfeului britanic" Purcell, la cumpăna veacurilor al XIX-lea și al XX-lea *muzica engleză* cunoaște o renaștere grație unui mănunchi de compozitori în frunte cu *E. Elgar*, *R. Vaughan Williams*, *Gustave Holst*, *Fr. Delius*, *Cyril Scott*, urmați apoi de generația lui *Arthur Bliss*, *Arthur Benjamin*, *Lennox Berkeley*, *Edmund Rubbra*, *William Walton*, *Constantin Lambert*, *Alan Rawsthorne*, *Michel Lambert*. Conservatori prin fire, compozitorii englezi sunt mai puțin tentați de nou, păstrând construcția și vocabularul clasico-romantic. În istoria muzicii, arta engleză nu este un fenomen izolat de cea europeană, ci o parte integrantă a acesteia, fără ca reprezentanții acestei școli să aibă o deosebită contribuție la înnoirea limbajului muzical.

Cel mai reprezentativ și mai cântat compozitor englez al epocii moderne este *Benjamin Britten* (1913-1976) Creația sa denotă un solid meșteșug componistic, o economie a mijloacelor de exprimare și un inventiv simț melodic.

S-a născut în 1913 la Lowstoft, pe malul Mării Nordului, ținut foarte îndrăgit și evocat în unele dintre lucrările sale. După ce învață de mic pianul și compoziția cu *Frank Bridge* (1879-1941), își desăvârșește studiile la "Colegiul Regal" din Londra cu *Arthur Benjamin* (pianul) și *John Ireland* (compoziția).

Din anii studenției datează *Simfonieta* (1932) și *Psalmul 30*, genuri muzicale cultivate cu predilecție de-a lungul vieții sale. După câțiva ani de colaborare la Radio-ul britanic, unde scrie muzică de scenă pentru diferite piese sau pentru filme, se afirmă în lumea muzicală la Festivalul anual al "Societății Internaționale de Muzică Contemporană". La Barcelona (1936) atrage atenția criticilor cu *Suita pentru vioară și pian*, iar după un an la Salzburg cu *Variațiunile pe o temă de Fr. Bridge* pentru orchestră de coarde. Între timp i-a fost apreciată la Festivalul de la Norwich cantata *Părinții noștri vânători* (după W. A. Auden), în care subliniază trainica legătură a omului cu animalele.

După o vizită în America se stabilește în această țară (1939-1941), unde trăiește în preajma compozitorului A. Copland și a tenorului Peter Pears. Acestui cântăreț îi dedică ciclul de *Opt melodii nostalgice* cu tente impresioniste, *Iluminări* (1939, după poeme de Rimbaud) și *Șapte sonete* (1940) după Michelangelo. Liedurile au o melodică complexă, susținută de un acompaniament pianistic tensionat. Pe meleagurile americane, scrie în memoria părinților săi *Simfonia da Requiem* (1940), expresie a profunde dureri și a sentimentelor sale pioase. Este concepută în trei părți: *Lacrimosa* conține dramatice încleștări sonore, celebra secvență medievală *Dies irae* culminează cu un dans macabru, iar *Requiem aeternam* aduce un final înseninat.

Din anul 1939 datează *Concertul pentru vioară și orchestră*, cu o ciclică structură tripartită: Sonată, Scherzo, Passacaglie, spre deosebire de *Concertul pentru pian și orchestră* (1938), alcătuit din patru părți: Toccata, Vals, Impromptu, Marș, o adevărată simfonie cu pian.

Revenit în Anglia, în anul 1942 întreprinde cu tenorul P. Pears un turneu de concerte, în timp ce inamicii germani bombardau teritoriul englez, iar după terminarea războiului (1945) concertează în Germania împreună cu violonistul Yehudi Menuhin. La Londra a locuit, un timp, împreună cu Erwin Stein (redactorul muzical al Editurii Boosey și Hawkes), fost elev al lui Schönberg și amicul lui Berg și Webern, care l-a inițiat în tehnica dodecafonică a celor trei vienezii moderni.

Întrucât în timpul războiului celebra sală de la "Covent Garden" fusese folosită ca sală de dans, iar "Saddler's Wells" se închisese din anul 1940, unii membri ai trupei de operă au pornit în diferite turnee cu "Grupul englez de operă", Britten numărându-se printre fondatorii ansamblului. Pentru nevoile repertoriale ale acestui grup, el scrie opera camerală *Peter Grimes* (1945), după *Orășelul* de G. Crabbe. De mare dramatism, lucrarea evocă povestea tragică a unui pescar care, hăituit de bănuila celor din jurul său de a fi comis o crimă, se aruncă în mare. A creionat cu migală caracterul personajelor cu ajutorul unor arii bine conturate, orchestra participând la tensionarea dramatică fără a copleși vocile.

Cu ocazia comemorării a 250 de ani de la moartea lui Purcell (1945), după un studiu atent al operei sale, Britten scrie în memoria ilustrului său înaintaș al doilea *Cvartet de coarde* (în trei părți, cu o ciacconă finală) și celebrele *Variațiuni și fugă pe o temă de Purcell*, tema fiind extrasă din muzica de scenă la piesa

Abdelazar de Purcell. Având și titlul *Ghidul instrumentelor muzicale pentru un tânăr muzician*, în această lucrare autorul își propune, ca și Prokofiev în *Petrică și lupul*, să familiarizeze tinerii cu timbrurile instrumentelor, ce alcătuiesc orchestra simfonică. Cu tot caracterul didactic, lucrarea atrage prin valoarea artistică și măiestria construcției sale. Prezentată la început de toată orchestra, tema apare în diferite variante la grupul instrumentelor de suflat (de lemn și alămuri), de coarde și percuție, după care se derulează variațiunile încredințate instrumentelor soliste. Acestea sunt încununate cu o fugă finală, având ca temă o antrenantă melodie cu tentă preclasică, peste care suprapune în sonorități grandioase și strălucitoare tema inițială a variațiunilor.

În anul 1947 străbate Europa împreună cu "Grupul englez de operă", care-i reprezintă pe diferite scene europene operele camerale: tragedia *Răpirea Lucreției* (1946), amuzanta operă comică *Albert Herring* (1947) după Maupassant, o ascuțită satiră la adresa moravurilor societății, și mai târziu *Billy Budd* (1957) după romanul lui Herman Melville. Întors din acest turneu, Britten organizează împreună cu Pears și Crozier "Festivalul de la Aldeburgh", menit să pună în valoare "grupul englez de operă". Acest festival s-a deschis cu cantata sa *Sfântul Nicolae* în anul 1948.

Pentru ceremonia încoronării reginei Elisabeta a II-a (din 1953) a scris atractiva muzică a operei *Gloriana*, reprezentată la "Covent Garden", iar pentru "Teatrul de Operă" din Veneția opera *Învârtirea șurubului* (1954, după o povestire de H. James) cu armonii și culori stridente pentru a sugera imagini ale macabrului și ale cruzimii. În anii 1955-1956 călătorește mult în Extremul Orient, și apoi în Canada și America. Impresionat de vechile piese japoneze, văzute la Tokio, scrie opera *Curlew River* (1963), localizând în Anglia povestea despre disperarea unei mame care își caută în lume fiul dispărut, după ce în 1960 a realizat reușita operă *Visul unei nopți de vară* după Shakespeare. La aniversarea a 600 de ani de la înființarea Universității din Bâle, compune *Cantata academica* (1959) cu melodii populare elvețiene, iar *Cantata Misericordium* pentru centenarul Crucii Roșii internaționale de la Geneva.

Prietenului și colaboratorului său de concerte, M. Rostropovici i-a dedicat o *Sonată* (1961), *Trei suite pentru violoncel solo* și *Simfonia cu violoncel* (1963, a patra parte este o Passacaglie), cântăreței Galina Vișnevskaja ciclul de lieduri *Ecoul poetului* (după Pușkin), iar pentru Fischer Dieter Diskau scrie ciclul *Cântece și proverbe* pe versurile lui William Blake. În anul 1968, la Versailles, "Grupul englez de operă" i-a prezentat opera *Cuptorul în flăcări* (1966) despre cunoscutul episod biblic al celor trei tineri, aruncați într-un cuptor încins, unde au rămas nevătămați. Pentru a crea atmosfera de adâncă evlavie, el a apelat la citate gregoriene, inserate în structura ariilor și a ansamblurilor sale. Și episodul biblic despre *Fiul risipitor* (1968) a stat la baza unei opere cu același nume, iar nuvela lui Th. Mann despre viața scriitorului german Eschenbach i-a inspirat opera *Moarte la Veneția* (1972). Cântecele său de lebedă este al treilea *Cvartet de coarde*, el stingându-se din viață în 1976 la Aldeburgh.

Compozitor prolific, asemenea lui Honegger, Milhaud, Hindemith, și

Britten prezintă note clasicizante, valorificând în spirit modern tradiția engleză barocă. Deși a încercat unele tatonări dodecafonice, el n-a aderat la formulările dodecafoniștilor, ci a rămas un adept al cultivării formelor tradiționale. Muzica sa rezervată evită sintagmele populare, prezente la reprezentanții școlilor naționale muzicale. Sistemul său armonic este ancorat în armonia postromantică și modernă politonală cu acorduri fondate pe cvarte, ca la contemporanii săi de pe continent. Puternicele sale rădăcini în tradiția clasico-romantică se remarcă nu numai în echilibrul și claritatea construcției, ci și în limbajul tonal-modal.

Preocupat de soarta muzicii din timpul său, Britten constata cu îngrijorare destrămarea vechii legături între compozitor și public în detrimentul creatorilor, subliniind faptul că: "Fără un auditor sau numai cu unul foarte intelectual, fără un contact direct cu publicul, opera devine un fel de turn de fildeș, fiind lipsită de o adevărată flacără artistică. De aceea o mare parte a creației moderne este obscură și nepractică, putând fi interpretată numai de interpreți cu un înalt grad de măiestrie și înțeleasă de cei erudiți".

Tinzând spre un stil accesibil, el va valorifica tradiția clasică engleză în diferite genuri. Scrie lieduri înmănunchiate în cicluri, cum sunt cele *Patru cântece franceze* (pe versurile lui Hugo și Verlaine), *Pe insulă* (cinci lieduri după W. A. Auden), *Serenada* (șase lieduri pe diferiți poeți englezi), *Sonete sacre* (J. Donne), *Trei cântece nocturne* (pentru tenor și orchestră, dedicate Almei Mahler). Ele au acompaniament orchestral sau pianistic cu ample sonorități postromantice sau cu irizate armonii impresioniste.

În spirit modern a scris cantata *Cruciada copiilor* (1968), pe zguduitorul baladă a lui B. Brecht despre copiii rătăcitori după Al Doilea Război Mondial, lucrarea constituind un vibrant mesaj pentru întronarea păcii în lume. Același mesaj este prezent și în *Recviemul de război* (1962), lucrare de mare dramatism cu încheștate episoade politonale. Postromantica sa *Simfonie a primăverii* (1949, pentru soliști, cor și orchestră în patru părți) prezintă dese țesături polifonice și armonii învolburate.

În cele *Zece variațiuni pentru violă*, *Reflecții* (pe un cântec de Dowland) nu valorifică valențele tehnice ale instrumentului, ci pe cele expresive, iar cele șase *Metamorfoze* pentru oboi solo reprezintă imagini sonore sugerate autorului de poetul antic Ovidiu.

Prin limpezimea expresiilor, muzica sa se apropie uneori de spiritul clasic, în schimb factura densă și încheștatele sonorități îl alătură postromanticilor. El a valorificat tehnica contrapunctică și formele tradiționale ale Barocului, dar și aglomerările postromantice și unele încercări dodecafonice. Muzician profund, Britten considera că nu este atât de important stilul ales de un creator, "dacă acesta are de spus ceva și dacă o face cu claritate", sinceritatea fiind trăsătura muzicii sale.

NOILE ȘCOLI MUZICALE NAȚIONALE

Școlile naționale din a doua jumătate a veacului al XIX-lea au revigorat muzica romantică, aflată la apogeul dezvoltării și, totodată, în momentul de criză. Limbajul acestor școli a adus formulări sonore cu un plus de colorit, prin apelarea la morfemele folclorice ale fiecărui popor. Acestea au avut rolul de a diversifica expresivitatea muzicală, stăvilind exagerările limbajului postromantic, caracterizat prin excesiva cromatizare ce va duce, apoi, la disoluția organizării tonale. Succesul muzicii acestor școli naționale a fost un stimulent pentru vechile culturi muzicale tradiționale, ajunse la un moment de răscruce.

Școlile muzicale naționale n-au însemnat doar afirmarea unor popoare cu o bogată cultură folclorică, dar cu o slabă cultură profesională, școlită, ci au marcat și apariția unor noi izvoare, de unde compozitorii vor absorbi noi formule de exprimare muzicală. Nu este întâmplător faptul că în sud-estul Europei s-au dezvoltat culturi muzicale noi, cu o deosebită contribuție în arta modernă. Legătura cu folclorul n-a însemnat o limitare la stadiul de simplă prelucrare a creațiilor populare. Aportul noilor școli se va face simțit nu numai prin varietatea și ineditul formulelor, ci și prin sinceritatea unei muzici ce contrabalansa artificialitatea unor creații, concepute după canoane abstracte, ca dodecafoniismul, sau goana după inedite exprimări sonore.

Supuse stăpânirii străine, exercitată de trei imperii: otoman, habsburgic și țarist, popoarele înglobate în aceste imperii – români, bulgari, maghiari, polonezi, cehi, slovaci și sârbi – au fost împiedicate să-și făurească o cultură muzicală proprie la un nivel de circulație europeană. Doar câțiva compozitori cehi, polonezi, maghiari au contribuit la dezvoltarea culturii muzicale europene. La sfârșitul Primului Război Mondial, după ce s-a dărâmat Imperiul țarist, se destramă Imperiul habsburgic și se alungă Kaiserul prusac. Se reconstituie Polonia ca stat independent și se regroupează fostele posesiuni habsburgice în state naționale: Iugoslavia, Cehoslovacia și România.

În aceste condiții, se va pune problema consolidării unor culturi muzicale naționale, legate de tradiția artei populare. Revoluția din Germania cu proclamarea "Republicii de la Weimar" și instaurarea în 1919 a "Republicii Sovietice Ungare" au fost alte prilejuri de afirmare a muzicii naționale. Spre finele deceniului patru, când axa Roma-Berlin își întinde tentaculele, subjugând rând pe rând Albania, Austria cu faimosul "Anschluss", Ungaria, Cehoslovacia, apoi invadând Polonia și ocupând România, creația artistică, în speță cea muzicală, va cunoaște opreliști, directive și tulburări prin "noua ordine" a Reich-ului milenar.

În secolul al XX-lea, cultura muzicală europeană este marcată de variate curente, care aduc diferite transformări și înnoiri limbajului muzical. Atât de departe s-a mers cu negarea limbajului tradițional, încât unii muzicieni au prezis moartea muzicii, prezicere motivată de pericolul diferitelor inovări de limbaj, precum anihilarea tonalității, atematismul, bruitismul sau serialismul riguros. Nu era vorba numai de o dezemoționalizare a muzicii, ci chiar de negarea ei ca artă.

În comunicarea *Rolul cântului gregorian în trecut și al celui bizantin în viitor* (1936), Dimitrie Cuclin sublinia epuizarea muzicii occidentale, care manifesta tendințe dizolvante, și afirma că revitalizarea muzicii europene va veni din partea estului Europei, unde cântecul bizantin, infiltrat în muzica popoarelor respective, va fi seva salvatoare pentru viitorul muzicii. Acest fapt s-a verificat la sfârșitul secolului al XIX-lea, prin forța cu care s-a impus mai ales muzica școlii naționale ruse, a cărei forță expresivă s-a datorat, în bună parte, modalismului provenit și din infiltrarea cântului bizantin în imnologia rusă.

Noile școli muzicale naționale vor fi din nou un factor de temperare a exceselor novatoare, contribuind astfel la păstrarea tradiției, fără ca aceasta să însemne epigonism. Aceste școli naționale vin să contracareze eclectismul epigonic și academismul îngust prin asimilarea cu discernământ a inovărilor, prin specificul național al formulărilor de sorginte folclorică și prin caracterul dinamic al creațiilor muzicale. Un amestec de realism frust cu un suflu romantic imprimă un farmec aparte și explică interesul trezit de această muzică.

În perioada primei înfloriri a școlilor naționale existau diferite tendințe, ce convergeau spre simfonismul zguduitor al postromantismului. Cea de a doua înflorire s-a desfășurat într-un alt climat politic, acela al Primului Război Mondial și al izbânzii aliaților Antantei, Franța devenind centrul de iradiere al gândirii europene și al creuzetelor artistice. Era firesc ca compozitorii școlilor naționale, dezvoltate în state noi, să fie mai puțin influențați de spiritul muzicii simfonice germane, dominantă în veacul al XIX-lea, și mai receptivă la ceea ce venea din Franța.

În lumea învinșilor germani, viața economică grea și cumplitele drame sufletești au declanșat strigăte de groază, care au transmis noi sugestii în muzica Europei. În plus, schimbările revoluționare din Rusia n-au rămas fără ecou, întrucât numeroși muzicieni care se temeau de revoluție, autoexilându-se, au adus cu ei bogăția stilistică a muzicii ruse, contribuind astfel la îmbogățirea muzicii europene. Totodată, contactul cu americanii a făcut să pătrundă masiv elemente de jazz, dar și ritmuri și formule melodice din muzica latino-americană.

Toate aceste multiple influențe au afectat muzica școlilor naționale, astfel că procesul de integrare a acestei muzici în creația universală a fost mai rapid și mai consistent. Desigur, perfecționarea radio-ului și dezvoltarea rețelei de transmisie au favorizat contactul mai strâns al muzicienilor cu creația reprezentanților școlilor naționale, de unde și o mai mare pătrundere a

elementelor stilistice respective în muzica din toată lumea.

Importantă este și prezența unor muzicieni, aparținând noilor școli naționale, în diferite centre, unde s-au stabilit definitiv sau au activat temporar. Parisul, devenit iar capitala spirituală a lumii, a găzduit numeroși muzicieni veniți să se instruiască sau pentru a rămâne definitiv. Au studiat la Paris Enescu, Bartók, Kodály, de Falla, Szymanowski, Cerepnin, Gershwin, Leucona și mulți alții, iar Stravinski, Prokofiev, de Falla au activat aici temporar. Mulți au rămas definitiv, încât în deceniul al patrulea exista un mănunchi de compozitori, care se voiau novatori prin fructificarea elementelor provenite din muzica țărilor lor: românii F. Lazăr, S. Golestan, M. Mihalovici, maghiarul T. Harsanyi, cehul Bohuslav Martinu, grecii Petridis și Levidis. Grupul "Școlii de la Paris" îl revendica și pe Enescu, a cărui creație a fost cântată deseori în capitala franceză.

Dacă cultura europeană tradițională a influențat compozitorii școlilor naționale în privința abordării tot mai frecvente a genurilor sonato-simfonice, muzica diferitelor școli naționale a adus în practica europeană moda creării suitelor pitorești, în care melodii și ritmuri de dans se împletesc cu expresii lirice, precumpănind, firește, un specific național.

Diversitatea policromă a muzicii, rezultată din conjugarea limbajului european central cu cel al muzicienilor popoarelor care și-au păstrat o certă individualitate, a început să se estompeze odată cu noile procedee de producere și de prelucrare a sunetelor. Mai întâi, serialismul dodecafonic a anulat mult specificul național prin rigidele norme de construire și prelucrare a seriilor. Apoi microtonia, care servea folosirii idiomurilor populare orientale, va dispărea datorită temperajului pe care îl presupune dodecafonia.

Școala maghiară va cunoaște o afirmare puternică, dominată fiind încă de spiritul unui postromantism, fără ca acesta să însemne însușirea unui limbaj puternic cromatizat și eliberarea de tirania simetriilor clasice. Principalii reprezentanți ai școlii naționale maghiare sunt *Jenő Hubay* (1858-1937), violonist celebru și compozitor cu succese de stimă, *Ernő Dohnányi* pianist, dirijor și compozitor (simfonii, concerte, rapsodii, muzică de cameră), care se revendică ca urmaș al lui Liszt, *Zoltán Kodály* și *Béla Bartók*, care realizează o sinteză între folclorul autentic țărănesc cu noile formulări ale limbajului muzical european, cu precădere cele aduse în circulație de impresionism și de expresionism.

Printre figurile de marcă ale componisticii moderne se numără compozitorul maghiar *Béla Bartók* (1881-1945). Epoca în care a trăit și activat a fost plină de prefaceri politice și istorice. După înfrângerea luptei pentru independență din 1848, Ungaria ajunge în anul 1867 la un compromis cu guvernul austriac, creându-se monarhia bicefală austro-ungară, care va prezenta semne de descompunere spre sfârșitul secolului. După Primul Război Mondial, în urma destrămării Imperiului habsburgic se înființează "Republica Sovietică Ungară", cu o existență efemeră, după care rămâne ca regat provizoriu, condus de un regent M. Horthy. În aceste condiții politice, Bartók se

afirmă în cultura muzicală europeană nu ca un compozitor mânat de idealuri politice revizioniste, ci ca un muzician în a cărui operă domină ideea despre valoarea folclorului tuturor popoarelor ca forță unificatoare. În anul 1931, el îi scria lui Octavian Beu despre crezul său artistic: "Ideea principală, care m-a condus de când sunt compozitor, este fraternitatea între popoare, unitatea lor împotriva războiului și a oricărui conflict."

Bartók va revigora limbajul muzical european, apelând la nesecatul izvor al folclorului. Varietatea și ineditul formulelor de exprimare, suflul lor proaspăt și ingenuu, au conferit sinceritate muzicii sale, contrabalansând creațiile dodecafonice concepute după canoane abstracte și a celor în goana după inedite exprimări sonore. Personalitatea lui Bartók ne atrage nu numai prin ceea ce reprezintă ea în cultura muzicală europeană modernă, ci și datorită faptului că acest mare artist a fost și un erudit cercetător al folclorului nostru. Cântecele populare românesce, ucrainene, bulgare, arabe, turcești, sârbo-croate a găsit în Bartók nu numai pe culegătorul pasionat, ci și pe artistul care a vehiculat formule folclorice ale acestor popoare în creația sa.

Contemporan cu Enescu, Stravinski, Janaček, Szymanowski, Sibelius, de Falla, Prokofiev, Șostakovici, Bartók se va dezvolta ca muzician în anii premergători Primului Război Mondial, când cultura europeană era încă în voia valului postromantic și când se încrucișau variate și contradictorii înnoiri. Ca și contemporanul său mai vârstnic Janaček sau ca muzicienii Enescu, Prokofiev, Szymanowski, Șostakovici, de Falla, el n-a fost copleșit de radicalele inovări sau de restituirile neoclasicismului, ci va naviga abil printre aceste poziții fructificând înnoirile, fără a renunța la ceea ce este valoros din moștenirea trecutului.

Născut în 1881, la Sân Nicolaul Mare în preajma Aradului, oraș transilvan înglobat pe atunci Imperiului austro-ungar, Bartók și-a trăit copilăria și adolescența în orașul natal și în alte localități mici cu o viață muzicală modestă. În schimb, la Oradea, unde a învățat un an, și la Bratislava (1894-1899) a găsit un climat favorabil dezvoltării sale muzicale. Trăind în ținuturi românești și slovace, ce aparțineau atunci Austro-Ungariei, acestea au contribuit la formarea "limbii muzicale materne".

Învățând muzica în familie, Bartók cântă la vârsta de 11 ani în cadrul unui concert de binefacere, dat la Nagyszollos, pe lângă Sonata *Waldstein* de Beethoven și o lucrare proprie, intitulată *Cursul Dunării*. La Bratislava va lucra cu *Laszlo Erkel*, fiul lui *Ferenc Erkel* (1810-1893), creatorul operei naționale maghiare, și se va împrieteni cu *Ernö Dohnanyi* (1877-1966), viitorul pianist și compozitor maghiar.

Viața muzicală, ca și cultura muzicală ungară, erau tributare muzicii germane. Pentru a deveni bun muzician, orice tânăr era sfătuit să învețe la Viena. În semn de protest împotriva tiranicei dominații culturale a Vienei habsburgice, el va studia la Conservatorul de la Budapesta, unde, începând din 1899, va deveni discipolul lui Isztvan Thoman, un elev al lui Liszt, și al lui Hans Kössler, emulul lui Brahms. Aici se va hrăni cu muzica plină de patos a lui

Liszt, a liricului Brahms și cu opera wagneriană. Pasiunea pentru Wagner slăbește după cunoașterea operelor sale. Pe măsură ce pătrunde în secretele componisticii, el părăsește linia romantică a “zeilor vremii” – Liszt, Brahms și Wagner – și se îndreaptă spre înnoirile muzicii moderne. Strălucirea și elocința muzicii lui Strauss, cu viguroasele teme ale poemelor sale, armonia extrem de fluentă și împletirile polifonice de un puternic dinamism, îl vor capta un timp, pentru ca apoi să se depărteze de stilul impetuos al acestui postromantic.

În perioada anilor 1903-1905, când își caută drumul propriu scrie *Sonata pentru pian* (1903), *Cvintetul pentru coarde și pian*, *Rapsodia I* pentru pian și orchestră (1904 – unde citează un cântec popular maghiar), poemul simfonic *Kossuth* (1904), *Suita I pentru orchestră* (1905). Acum este cunoscut și în străinătate, lucrările fiindu-i cântate peste hotare cu prilejul participării sale la concursul pentru premiul Rubinstein, ținut la Paris în 1905, dar și cu ocazia unor turnee, efectuate ca pianist concertist.

În formarea concepției sale componistice important a fost contactul cu Parisul. Un nou model găsește în Debussy, opus patetismului wagnerian. Modalismul debussyst, provenit din muzica gregoriană și din contactul cu muzica rusă, este pentru Bartók un imbold serios. Și el va valorifica modalul, ca element menit să combată tirania tonalului. Pentru Bartók, ca și pentru prietenul său Kodály, muzica debussystă a fost un prețios aliat în lupta împotriva “tradiționalei germanizări” a muzicii maghiare. Privitor la muzica lui Bartók, Kodály sublinia faptul că: “Rădăcinile muzicii sale, la fel ca și arta mea, pornesc din muzica țărănească maghiară și, în același timp, din noua muzică franceză.” Bartók îl considera pe Debussy cel mai reprezentativ compozitor al secolului al XX-lea. În anul 1939 îi spunea dirijorului Serge Moreux că: “Debussy a restaurat sensul acordurilor pentru toți muzicienii. El are aceeași importanță ca și Beethoven, care ne-a revelat funcțiunea esențială a formei, și ca Bach, care ne-a dezvăluit transcendența contrapunctului.”

Spiritul său intransigent sesizează că intelectualitatea maghiară se îndepărtase de comorile populare, de aceea el se va apropia tot mai mult de arta țărănimii. Până în anul 1905, el a cunoscut doar muzica populară, vehiculată și deformată de lăutari. Începând cu acest an, realizează împreună cu compozitorul Zoltan Kodály culegeri folclorice, care îi vor releva adevărata artă populară maghiară, deosebită de cea cântată în mod curent de lăutari. Până la sfârșitul vieții va publica numeroase culegeri: *Cântece populare ardelenesti* (1923, cu Kodály), *Cântecul popular maghiar* (1923), *Muzica populară maghiară și a popoarelor învecinate* (1934) alături de culegerile românești din Bihor (1913), din Marmureș (1923), de *Colinde* (1935) ș. a., creând disciplina științifică a etnomuzicologiei. El va aduna și clasifica metodic 10.000 de cântece din Ungaria, România, Ucraina, Bulgaria, Africa de Nord – Algeria, Egipt și Anatolia.

În anul 1907 a fost numit profesor de pian la “Academia de Muzică” din Budapesta, în locul lui Thoman. Limitându-se la activitatea didactică de la acest institut și la culegeri de folclor, el continuă să dea lucrări semnificative.

Temperamentul său viguros nu s-a atașat definitiv de linia evazivă și sonoritățile estompate ale muzicii debussyste. După 1910, îl atrag și procedeele lui Stravinski, mai ales din lucrările în care folclorul rus aduce pe lângă noi formule muzicale și evocări ale unui primitivism dur, poezia basmului sau pitorescul eroilor populari.

A fost receptiv și la unele influențe expresioniste ale lui Schönberg, intersându-se, în mod deosebit, de spargerea cadrului tonal, de îndrăznelile polifoniei liniare și noile acorduri, construite pe etajări de cvarte. Lucrarea *Allegro barbaro* (1911) pentru pian marchează noua sa orientare stilistică. El fructifică lărgirea tonală, libertatea melodică, ostinate structuri ritmice și conferă pianului rol de percuție. "Este adevărat, că într-un timp m-am apropiat de muzica dodecafonică", spunea Bartók, "dar lucrările mele din acel timp au o caracteristică bine definită, fiind alcătuite pe o bază tonală".

El păstrează organizarea tonală și ierarhia funcțiunilor, pe care Schönberg o va distruge prin metoda serială. În această perioadă (1912-1918), Bartók scrie într-un limbaj înnoit al doilea *Cvartet, de coarde* (1917), opera într-un act *Castelul lui Barbă Albastră* (1911), derulată pe baza unei declamații continue a celor doi eroi, Barbă Albastră și soția sa Judith, opera simbolizând drama neîmplinirii unei iubiri puternice, datorită obsesiei eroinei cu privire la trecutul erotic al lui Barbă Albastră. Și în baletul *Prințul cioplit din lemn* (1916) reia această temă a imposibilei comunicări între doi îndrăgostiți, pe când baletul pantomimă *Mandarinul miraculos* (1920) este o pledoarie pentru forța dragostei, capabilă să țină în viață un muribund printr-un "demonic joc între iubire, bani și moarte". Tematica, dar și limbajul muzical din *Barbă Albastră* și *Mandarinul miraculos* demonstrează aderența lui Bartók la expresionism.

În anul 1919, în timpul Republicii Sovietice Ungare, Bartók a alcătuit împreună cu Kódály și Ernő Dohnányi un "Directoriu muzical", care a elaborat diferite reforme pentru organizarea învățământului și a vieții muzicale. După căderea republicii, Bartók a suferit prigoane pentru compromiterea sa din timpul republicii. Renumele crescând al compozitorului împiedică însă continuarea persecuțiilor, de aceea renunță la gândul emigrării. Concertând în toată lumea, din Rusia sovietică până în America de Nord reprezentându-și lucrările pe scenele de concert din cele mai mari centre ale lumii, el devine un nume reprezentativ al culturii muzicale moderne.

Începând cu al treilea deceniu, în limbajul său se ascut contrastele și se îmbogățește paleta timbrală. Totodată se depărtează de armonia tradițională prin lărgirea sferei gravitaționale tonale, stabilind un nou criteriu de înrudire a tonalităților prin sistemul axelor. Bartók tinde către o organizare asimetrică, pe baza șirului lui Fibonacci și a secțiunii de aur, ceea ce conferă desfășurării muzicii sale un aspect ordonat. În anii 1921-1922 scrie cele două *Sonate pentru vioară și pian*, iar peste un an *Suita de dansuri pentru orchestră* pentru aniversarea a 500 de ani de existență a orașului Budapesta.

În deceniul al patrulea, Bartók contopește într-un limbaj propriu căutările anterioare, scriind creații de mare anvergură: *Cantata profană* (1930) pe textul

baladei românești *Cei șapte feciori preschimbați în cerbi năzdrăvani*, *Divertismentul pentru orchestră de coarde* (1931), în care găsim ritmul horei noastre și al ceardașului, al doilea *Concert pentru pian și orchestră* (1931) cu acorduri ciorchine, apropiate de clustere, și cu întregul total cromatic, al cincilea *Cvartet de coarde* (1931), *Muzica pentru instrumente de coarde, celestă și percuție* (1936), *Sonata pentru două pianе și percuție* (1937), construită pe baza secțiunii de aur, cu scriitura pianistică în continuă devenire, și *Concertul pentru vioară și orchestră* (1939). Toate prezintă o muzică originală cu sonorități aspre, numeroase cromatismе și ritmuri asimetrice. El lărgеște tonalitatea, făcând să dispară granița dintre major și minor. Socotind ca unitate semitonul, principiul șirului lui Fibonacci îl aplică structurilor intervalice, acordice și metrice, grupând segmentele după succesiunea proprie șirului Fibonacci.

Ultimii ani ai lui Bartók au fost întunecați de grele încercări. Cotropirea Austriei de către germanii hitleriști i-au făcut greu traiul în Ungaria. Izbucnind Al Doilea Război Mondial, el a luat dureroasa hotărâre de a se expatria, plecând în America, unde Universitatea Columbia (1940) din New York i-a conferit titlul de "doctor honoris causa". Deși s-a bucurat de renumele unui mare muzician, nici concertele date, nici activitatea de folclorist nu i-au adus veniturile necesare unui trai decent. În acești ani de cumpănă, el compune lucrări în care frământarea sa sufletească este surprinsă prin ascuțite contraste tensionale, îmbinând savoarea folclorică cu tehnica savantă.

La comanda dirijorului Serge Kussevitzy scrie *Concertul pentru orchestră* (1943, include și ritmul unor jocuri ardelene), pentru Y. Menuhin compune *Sonata pentru violino solo*. Violistului William Primrose îi dedică *Concertul pentru violă și orchestră*, în stil neoclasic (terminat de elevul său Tibor Serly), iar soției sale Ditta Pasztori *Concertul nr. 3 pentru pian și orchestră* (1945). În ultimii ani, s-a ocupat de sistematizarea enormului material folcloric, de publicarea cercetărilor sale și de studierea colecției de folclor sârbo-croat a lui Parry.

După terminarea celui de Al Doilea Război Mondial, el nu și-a putut împlini dorința de a-și revedea patria eliberată. Și-a dat sfârșitul, răpus de leucemie pe un pat modest de spital din New York, unde fusese internat în contul unei case de ajutor a muzicienilor.

Prima "limbă muzicală maternă" i-a fost cântecul național maghiar, cunoscut de la lăutari, care vehiculau dansurile și cântecele orășenești, ceardașul și acele *verbunkos* (dansurile tinerilor recruți). Abia după ce a realizat culegeri masive, cunoaște străvechea artă maghiară, din care a preluat sonoritățile arhaice ale modurilor populare și ambiguitatea lor tonală. Crezul ferm în arta folclorică și l-a exprimat cu claritate: "Muzica țărănească are o expresie uimitor de mare și este lipsită de orice sentimentalism și înfloriturі de prisos. Uneori este simplă până la primitivism, dar niciodată nu este banală."

În mare măsură, limbajul său muzical este tributар vechiului cântec popular țărănesc cu structuri arhaice și acorduri ambigue tonal (cu terță mare și mică), pe care le asimilează în *Rapsodiile pentru vioară și pian*, *Cântece pentru voce și pian*, *Imagini din Ungaria*, *Sonatina pentru pian*, două *Suite pentru orchestră*,

două *Dansuri românești*, două *Portrete*, 20 *cântece populare maghiare*, *Cântece slovace*, *Colinde românești*. Miniaturile pentru vioară și pian – *Șase dansuri populare românești* – sunt o capodoperă de gingășie și de prospețime, de suplețe ritmică, relevând suavitatea poeziei poporului român.

În perioada în care părăsește citatul folcloric, își făurește un stil propriu. Realizează construcții sobre, riguros organizate, în care elementul melodic, eliberat de orice conveniențe, îmbracă aspecte deosebit de variate, de la combinații de trei, patru sau cinci sunete până la etalarea celor 12 sunete cromatice în structuri asemănătoare serialismului. Dintre lucrările sale de maturitate amintim: *Concertul nr. 1 și nr. 2 pentru pian și orchestră*, două *Sonate pentru vioară și pian*, *Cvartetle de coarde nr. 3, nr. 4 și nr. 5*, *Cantata profană*, *Muzica pentru coarde, celestă și percuție*, *Sonata pentru două pianе și percuție*. Cu privire la stilul componistic matur, Bartók preciza: "Cu cât devenim mai maturi, cu atât mai distinct simțim dorința de a folosi mijloacele mai cu economie și de a fi mai simpli. Numai la o vârstă matură găsim o măsură exactă – o medie de aur – cu ajutorul căreia individualitatea noastră își găsește cea mai perfectă expresie."

O reușită creație instrumentală este *Muzica pentru coarde, percuție și celestă*, unde două orchestre de coarde se întrepătrund cu grupul format din pian sau celestă, harpă, xilofon, timpane și percuție. Fuga din prima parte se desfășoară într-un constant mers cromatic, în stil contrapunctic riguros sau liber, în continuă fluctuație ritmică și alternanța metrică. Tema fugii străbate fiecare parte a lucrării. În partea a doua, tema principală este o variantă a temei fugii, dar cu caracter de dans, urmată de un cântec popular. În partea treia, inspirată de timpanele de lemn japoneze, acestea însoțesc temele cu un ritm punctat, iar în final (în formă de rondo) reia tema fugii, dar nu cu mersul cromatic inițial, ci diatonic. Elementul ritmic trepidant al lucrării constituie un exemplu de neasemuită diversitate într-o epocă în care muzica prezenta o pronunțată extenuare a ritmului. Această trăsătură viguroasă provine din muzica populară, din ritmia extrem de complexă a dansurilor populare ungare, românești și slovace, dar și a celor iugoslave, bulgare, trucești și arabe, cu vastul lor arsenal de ritmuri combinate și asimetrice, pe care le-a valorificat în creația sa.

În ultimele creații, deși folosește întregul bagaj tehnic și expresiv al perioadei de maturitate, se atenuază vigoarea temperamentului său. Are loc o simplificare a ritmicii, o orientare spre latura lirică și spre diatonism. Scris în anul 1943, *Concertul pentru orchestră* nu mai are concizia lucrărilor anterioare. Este o lucrare de sinteză, în care stilul păstrează impulsivele sale explozii tinerești și meandrele maturității, dar mai ales echilibrul expresiei. Rămânând același artist pasionat, el trece de la stări de mare emoție la seninătate, de la grotesc la liric. Cele cinci părți sunt contrastante atât prin mișcare și expresie, cât și prin modalitățile de valorificare a diferitelor compartimente orchestrale în cadrul unui discurs muzical dens.

Printre numele celor care marchează etapa agitată a muzicii moderne din prima jumătate a veacului al XX-lea, Bartók se afirmă cu pregnanță, rolul său

fiind decisiv în direcționarea artei sunetelor. Valoarea sa a fost recunoscută de contemporani, unii dintre ei considerându-l drept "Beethoven al zilelor noastre". Nu se știe unde ar fi dus limbajul său muzical, ale cărui noi modalități de organizare au concurat cu altele, fără ca vreuna din ele să devină lege generală a exprimării muzicale, în schimb atracția funciară spre folclor și consecințele acestei aderențe l-au ajutat să scape de înrobirea atonală, de șaradele serialismului și de un eclecticism diluat. Deși a trăit în epoca atematismului și a libertății forme, Bartók a rămas fidel unei logici muzicale în ceea ce privește microstructurile și marile construcții sonore. În constelația marilor compozitori din prima jumătate a veacului al XX-lea, alături de Stravinski, Enescu, Prokofiev, Șostakovici, de Falla, Hindemith, Bartók ocupă un loc dintre cele mai puțin contestate.

Prietenul lui Bartók, **Zoltan Kódály** (1882-1967), după studiile efectuate la Budapesta, Paris și Berlin, a devenit profesor la "Academia de Muzică" din Budapesta. Ca și Bartók, a cutreierat diferite ținuturi – Ungaria, Transvania și Bucovina –, culegând multe melodii populare. În compozițiile sale a fost influențat la început de Bartók și Debussy, iar la maturitate se accentuează specificul maghiar prin contactul permanent cu muzica populară. A scris muzică simfonică, vocală și de cameră. Uneori tratează temele folclorice în stilul tradițional pitoresc: *Dansurile din Galanta*, *Dansurile secuiești din Mureș*, *Variațiuni pe un cântec popular - Păunul*.

Eroul operei sale *Legenda muzicală în cinci aventuri* este comicul Hary Janos, un Münchhausen ungar, care se laudă că a transplatat dintr-odată o casă de pe teritoriul rus până în Austria; a domesticit un cal infernal; a stăpânit pe Napoleon și un balaur cu șapte capete și că ar fi zăpăcit o fată de împărat. H. Janos este un lăudăros cinstit, un suflet visător și un Don Quijote modern. Ieșit din armată, acest soldat se dăruiește visului și în acest vis ne descoperă secretele intime ale ființei umane. Fiecare, mai mult sau mai puțin, avem aceste visuri, dar nu avem curajul de a le striga sus și tare. La pensie, sărmanul entuziast, ia figura de poet, căci cea mai inocentă minciună se apropie mult de poezie.

Dintre popoarele sud-estului european, poporul ceh are cea mai veche cultură muzicală profesională. Prezența *cehilor* în cultura muzicală nu este marcată numai de activitatea muzicală de la curțile Boemiei, unde a poposit și compozitorul Machault (sec. al XIV-lea) sau teoreticianul **Ieronim Morawski** (Jerome de Moravia din sec. al XIII-lea). Poporul ceh a dat creatori de seamă care au contribuit la formarea stilului clasic. Alături de **František Mica**, **J. Ladislav Dussek** sau **Anton Filz**, care activează în patrie, mulți cehi cutreieră Eruopa: cei doi **Stamitz** la Mannheim, cei doi **Benda**, **Jirji** și **František**, la Berlin, **Kozeluch**, **Gyrowetz** și **Wranitzki** la Viena, **Josef Mislivecek** în Italia. În veacul romantismului muzical, în epoca luptelor de eliberare națională, poporul ceh și-a afirmat viguros prezența prin creațiile lui Smetana și Dvořák. După sute de ani de dominație stilistică germană, Smetana, urmat de Dvořák, aduc în viața muzicală momentul afirmării naționalului, ca factor vital în dezvoltarea culturii muzicale.

După cehul Smetana și slovacul Dvořák, moravul **Leoš Janaček** (1854-1928) își înscrie cu cinste numele în cultura muzicală modernă. Abia după reprezentarea operei sale *Jenufa* la Praga (în 1916), numele său se impune în viața muzicală prin forța dramaturgică și declamația originală, lucrarea fiind considerată *Pelléas*-ul cehilor.

Născut în 1854, la Hukvaldy (ținutul Lassko) din nordul Moraviei, aparținând atunci monarhiei austro-ungare, Janaček se numără printre ultimii reprezentanți ai marilor cantori cehi, vestiți în Europa încă din veacul al XVII-lea prin activitățile lor multiple de organiști, pianiști, dirijori de cor și orchestră. Fiu al învățătorului din sat, el l-a ascultat adesea pe tatăl său cântând la orga bisericii, dar și savuroasele cântece populare morave. La 11 ani a fost trimis la Brno, unde va cânta ca sopran în corul bisericii călugărilor augustini și va urma "Școala pedagogică". Aici se bucură de îndrumările compozitorului **Pavel Kritzkovski**, care-l îndeamnă să urmeze "Școala de orgă" de la Praga (1874-1876). Dornic de a-și desăvârși studiile muzicale, poposește scurt timp la Conservatorul din Leipzig și Viena (1879-1880), fără ca învățământul acestor instituții muzicale să-l marcheze în mod deosebit.

Întors la Brno, înființează "Școala de orgă" (în 1881), transformată în 1919 în Conservator, și funcționează ca profesor și dirijor de cor și orchestră. Cu prilejul turneului efectuat în Rusia (1896), cunoaște vasta cultură a slavilor, rămânând un admirator constant al acesteia. Împrietenindu-se cu folcloristul Frantisek Bartos, el va realiza, cu mult înaintea lui Bartók, importante culegeri ale folclorului din ținuturile morave. Sesizând discrepanța dintre marea tradiție europeană și arta populară, notează melodiile populare morave și realizează studii cu privire la formulele ritmico-melodice, modurile și cadențele lor specifice. A studiat modurile bizantine, cele vechi grecești, fiind atras și de ritmul și melosul folcloric, foarte diferit de simetria clasică, precum și de farmecul sonor al instrumentelor populare. Față de contemporanii săi, stilul său nu este încărcat cu citate, ci el reușește să asimileze organic structura melodico-ritmică a creației populare într-un limbaj propriu.

Influența muzicii populare și a lui Smetana și Dvořák se întrevede în: *13 Cântece pentru voce și pian*, *Suita pentru orchestră de coarde*, *Variațiunile pentru pian*, *Dansurile din Lassko pentru orchestră* și în ciclurile programatice pentru pian *În ceață* și *Pe cărarea năpădită de iarbă* (1911). În ciclul *În ceață* (1912), alternează melodii discrete sau triste, rugi fierbinți cu antrenante polci și mazurci.

Cele două părți ale *Sonatei pentru pian* (*Presentiment* și *Moartea* - 1905), de mare tensiune dramatică, poartă amprenta compasiunii autorului pentru un om nevinovat, Fr. Pavlik, ucis de către un soldat austriac în timpul unei demonstrații, care a fost organizată cu scopul aprobării construirii Universității cehe de la Brno. Cu caracter național, poemul simfonic *Copilul lăutarului pribeag* (1912) are la bază tema baladei despre vitrega soartă a acestor muzicanți, care încântă cu darurile lor oamenii de pretutindenea, total indiferenți față de viața lor vitregă.

Din anul 1904, Janaček își întrerupe activitatea didactică, datorită bolii de

inimă, rămânând doar directorul instituției până în 1919. Din anul 1912 datează tratatul său despre *Teoria integrală a armoniei*. Ultimii săi ani din viață sunt cei mai prolifici, în speță după cucerirea independenței cehilor, când realizează unele înnoiri ale limbajului muzical. În anul 1925 i se decernează titlul de doctor al Universității din Brno și alte onoruri europene, el sfârșind din viață în 1928 în plină glorie.

Din această perioadă fertilă datează *Rapsodia slavă*, *Sonata pentru vioară și pian* (1914), poemul simfonic *Taras Bulba* (1918, are la bază povestea lui Gogol despre vestitul hatman cazac, mort în lupta din anul 1628 cu panii polonezi), *Balada Blavik* (1920), *Concertino pentru pian și orchestră cameră* (1925) și *Simfonieta*. Scrisă în anul 1926, *Simfonieta* este de fapt o suită din patru părți, toate străbătute de un profund lirism, caracteristic folclorului morav, o ritmică vie și armonii modale, paleta orchestrală fiind realizată cu neobișnuite combinații instrumentale.

Studiind îndeaproape intonațiile vorbirii, el caută expresii muzicale potrivite în lucrările sale dramatice și apelează la un limbaj concis dar expresiv, la leitmotive și declamații viguroase. Nu a avut numai darul de melodist și armonizator subtil, ci și un simț dramatic puternic, calități care au contribuit la reușita lucrărilor sale dramatice.

Prima sa operă, *Sarka* (1888), este scrisă în tradiție clasică și sub influența lui Dvořák. După ce a tratat cu mare forță expresivă tema dragostei și a geloziei, a vinovăției și a căinței, a iubirii adevărate care învinge toate încercările în drama muzicală *Jenufa* (1903), în opera comico-fantastică *Călătoriile d-lui Broucek în lună* (1917) satirizează moravurile micilor burghezi cu un fin și succulent umor. Eroul principal, un cârciumar mereu afumat, se visează când în lună, când în veacul al XV-lea. Acest ridicol și laș personaj este opus vitejilor husiți din secolul al XV-lea.

Drama muzicală *Katia Kabanova* (1921), după *Furtuna* de N. A. Ostrovski, prezintă destinul tragic al eroinei, o madam Bovary slavă, reliefând ideea că totul moare, numai viața și iubirea nu pier niciodată. În opera fantastică cu tente expresioniste *Cazul Makropoulos* (1925) după Karel Čapek, viața matusalemică a eroinei, care descoperă elixirul vieții, ne convinge că importantă nu este durata, ci conținutul vieții noastre, sădindu-ne în suflet necesitatea morții și nu groaza ei. Un limbaj comic stă la baza operei *Vulpița isteță*, în schimb în ultima sa operă, drama *Din casa morților* (1930), după romanul lui F. Dostoievski, cu motto-ul "în fiecare om există o scânteie divină", autorul surprinde cu realism tainele unor ființe, lipsite de dreptul la viață, cu ajutorul unor intonații de cântec rus și ceh.

Importante sunt și cele două *Cvartete de coarde*, scrise în ultima parte a vieții. Cele patru părți ale primului *Cvartet de coarde* (1923), inspirat de nuvela *Sonata Kreutzer* de Tolstoi, redau pasiunea puternică care încolțește în inimile interpreților marii muzici. Al doilea *Cvartet de coarde* (în două părți), scris în ultimul an al vieții și intitulat *Scrisori intime*, este o sugestivă confesiune lirică și o revărsare de stări emoționale, pe care i le-a inspirat Kamila Stöslowa. Deși de

un profund dramatism, *Missa glagolitică* (1926), pe vechi texte slave și cu structura tradițională a liturghiei, este un monumental și luminos imn dedicat credinței omului în atotputernicia divină.

La intersecția secolelor al XIX-lea și al XX-lea, Janaček se afirmă printre compozitorii din centrul și estul Europei care aduc înnoiri pitorești într-un limbaj european obosit, căutând uneori ieșiri în curente noi, adesea radicale. El procedează cu prudență, atât în privința specificului național, cât și în ceea ce privește dramaturgia simfonică și de operă. N-a rămas un simplu epigon al procedeelor romantice devenite clasice, și nici n-a încercat înnoirea cu orice preț.

Muzica sa, caracterizată prin concizie și limpezime, păstrează proporțiile în toți parametrii expresiei muzicale. În rădăcinat în creația națională, el menține laconicul idiom popular morav. Valorifică gama prin tonuri întregi, succesiunile acordurilor de cvartă specifice muzicii moderne, prefigurând tehnică serială, deși nu se depărtează de tonalitate. Situat între cultura veche a Europei și cea mai vitală a Rusiei, el operează o sinteză proprie, fără a reuși să pună amprenta unei personalități deosebit de puternice. Poate de aceea lucrările sale, de un lirism autentic și de o adâncime etico-filosofică mai puțin obișnuită, nu se impun cu pregnanță în palmaresul succeselor creațiilor muzicale, deși ele sunt fără îndoială opere de certă valoare.

Compatriotul său *Bohuslav Martinu* (1890-1959), stabilit în Franța, a fost elevul lui Albert Roussel. Autor al unui mare număr de lucrări de diverse genuri, el s-a inspirat din folclorul morav și a manifestat tendințe neoclasice. În schimb, cehul *Alois Haba* (1893), atras de un limbaj modern, este promotorul muzicii microtonale.

Între compozitorii clasici ai muzicii cehe (Smetana și Dvořák) și cei moderni, care după Primul Război Mondial vor avea de înfruntat variate influențe străine, se află *Joszef Bohuslav Föster*, *Vitezslav Novak*, *Joszef Suk*. Compozitorul *V. Novak* (1870-1949) a parcurs câteva etape importante ale dezvoltării școlii naționale cehe. Emul al lui Dvořák și influențat în tinerețe de romantismul lui Schumann, Brahms și Grieg, reușește să-și afirme personalitatea prin diferite aspecte stilistice. Înclinat spre descripție și colorit de tip impresionist, Novak rămâne un muzician lucid, care urmărește conștient construcția lucrărilor sale.

În evoluția sa creatoare se pot desluși două linii directoare. Pe de o parte, pornind de la un subiectivism romantic, el a evoluat către poziția muzicianului național, care își va axa creația pe valorile cântecului popular morav. Pe de altă parte, preocupat de propriile trăiri, caută să exprime impresiile sale subiective. Din creația sa amintim *Simfonia din luna mai*, (cele trei părți evocă luna mai ca lună a dragostei, ca moment al redeșteptării naturii, dar și ca desfășurare a luptei cehilor pentru eliberarea de sub hitleriști), *Simfonia toamnei*, poemele simfonice *În Tatra*, *Dorința eternă*, *Suita slovacă*, operele *Piticul lui Zvíkov*, *Karlstein*, *Lanternă*, lieduri, piese instrumentale de cameră, cicluri de piese pentru pian completează o creație pusă în slujba afirmării valorilor spirituale ale poporului ceh.

După *Stanislaw Moniuszko* (1819-1872, autorul operei *Halka*) și imboldul dat de Chopin, remarcabilii instrumentiști virtuozii și compozitori *Henry Wieniawski*, *Ignaz Paderewski*, *Moritz Moskowski* fac cunoscută *școala națională poloneză*, alături de compozitorii *S. Stojovski*, *Mieczyslaw Karłowicz* (1876-1909), *Ludomir Rozycki* (1883-1953), *Grzegorz Fitelberg* (1879-1953) și *Apolinary Szeluto* care, din cauza ocupației țariste, au luat drumul exilului.

După moartea lui Chopin, care a adus muzica poloneză în circulație mondială, în cultura acestui popor, sfâșiat de vecinii săi, nu s-a mai manifestat o personalitate puternică până la apariția lui *Karl Szymanowski* (1882-1937). Ca și Chopin, acesta nu a avut precursori imediați de înalt nivel artistic. În privința contemporanilor, aceștia nu au rămas alături de el în acțiunea de promovare a muzicii poloneze. Karłowicz moare prematur, acoperit de o avalanșă în munții Tatra, Fitelberg părăsește compoziția spre a se dedica dirijatului, iar Rozycki rămâne pe poziția postromantismului german, fără să-l depășească.

În anii debutului său se confruntă cu noile tendințe ale muzicii europene. La început de veac, Debussy și Scriabin, fiecare în felul său, îmbogățesc armonia și paleta timbrală, Mahler și Strauss împing patosul romantic și tensiunea dramatică la ultimele limite, Ravel reprezintă poziția antiromantică, iar Schönberg și Stravinski zguduie publicul cu insolite procedee de exprimare, primul cu spargerea cadrului tonal, al doilea cu primitivismul exacerbat.

Szymanowski își fundamentează creația urmând estetica lui Chopin și caută în creația europeană modele pentru elemente ale noului. O legătură directă cu marele maestru al "Nocturnei" nu mai era posibil, dat fiind intervalul mare de timp ce-i despărțea. Va găsi în Scriabin un izvor de inspirație, compozitor cu aceeași preferință pentru muzica de pian și genul simfonic. *Preludiul op.1*, *Sonata pentru pian în do*, *Variațiunile op. 5 și op. 10*, *Trei studii* marchează această etapă de formare, aflată sub semnul muzicii lui Scriabin. Tânărul Szymanowski va prezenta și influențe ale romantismului și postromantismului german: Schumann, Brahms, Reger, R. Strauss. Începând cu *Uvertura op. 12* se întrevide influența postromantică, mai ales a tensionatei muzici straussiene.

Karl Szymanowski (1882-1937), născut în Ucraina, la Timošovka, aparține unei vechi familii de nobili polonezi cu serioase preocupări culturale. În casa părinților ascultă de mic creații clasice și romantice, interpretate de artiștii invitați ai familiei. Datorită unui nefericit accident, în copilărie a fost imobilizat câțiva ani, încât a trăit retras, departe de jocurile și zarva copiilor, cufundându-se în lumea cărților și în sonoritățile pianului, pe ale cărui clape își depăna nestingherit improvizațiile. Studiază teoria muzicii cu Gustav Neuhaus, un cunoscut pedagog. Din anul 1900 datează primele *Nouă preludii pentru pian*, urmate de un ciclu de lieduri (1901), ce trădează influența lui Chopin și Scriabin.

Stabilit la Varșovia, timp de doi ani (1903-1905) primește solide cunoștințe de contrapunct și forme clasice de la pedagogul și compozitorul Zygmund

Noskowski, un elev al lui Moniuszko. Trăind în perioada dominației culturii germane în Europa, pleacă la Berlin (1906-1908), unde studiază cu Kiehl. Își însușește tehnica componistică a lui Wagner, Reger, R. Strauss, scriind *Uvertura, lieduri* (pe versurile poezilor germani), și *Simfonia I* (1907) în stilul acestora.

În capitala prusacă îi întâlnește pe tinerii G. Fitelberg, L. Rozycki, A. Szeluto, entuziasmați de muzica germană modernă, cu care formează, în anul 1905, cercul "Tânăra Polonie muzicală". Adeptul acestei mișcări a fost și prințul Vladislav Lubomirski, care le-a organizat concerte cu lucrările lor la Filarmonică berlineză, dirijată de Fitelberg. El împrumută din înclăștările postromantice melodii și ritmuri tensionate și dese țeșături cromatice.

În anul 1908 revine la Timošovka, de unde întreprinde diferite călătorii, împrietenindu-se cu violonistul Pavel Kochanski și cu pianistul Arthur Rubinstein, care, alături de dirijorul Fitelberg și de sora sa cântăreața Stanislava, vor fi principalii interpreți ai creațiilor sale. Din anul 1910 datează *Simfonia a II-a* și a doua *Sonată pentru pian*, cântată la Berlin și Viena de către vestitul pianist A. Rubinstein.

Călătoriile făcute în Sicilia și Africa de Nord îi îmbogățesc orizontul creator. Peisajul exotic și legendele antice generează opere în care deslușim un limbaj impresionist, atât de propriu evocării extazului oriental. Această nouă etapă creatoare se soldează cu: primul *Concert pentru vioară și orchestră* (1916), trei *Mituri pentru vioară și pian - Fântânile Aretusei, Narcis, Driadele și Pan* (1915), *Cântecele muezinului nebun*, (1918), cele trei portrete muzicale din *Măști: Șeherezada, Tantris, Don Juan*, trei *Metope pentru pian - Insula sirenelor, Calipso, Nausica*, inspirate de sculpturile templelor siciliene (1915), 12 *Studii pentru pian*, a treia *Sonată pentru pian* (1917), primul *Cvartet de coarde* (1917) și ciclurile de lieduri, care prezintă un limbaj postromantic cu subtilități armonice impresioniste.

Manifestă interes deosebit și pentru tematica exotică. Rodul pasiunii sale pentru filosofia orientală sunt *Cântecele muezinului nebun* (1918), *Cântecele de dragoste* (pe versurile poezilor Hafez și R. Tagore), opera *Haghit*, care prezintă o scriitură apropiată de *Salomea* lui Strauss, baletul grotesc *Mandragora* (1920) și *Simfonia a III-a* (1916). Această simfonie este de fapt o simfonie-cantată pentru orchestră, tenor și cor, ce are la bază textul poetic *Imnul nopții* al poetului persan mistic medieval Djalal ad-din Rumi din secolul al XIII-lea. Scrisă într-o singură parte, lucrarea este expresia unor introspecții și a unor puternice frământări sufletești. Arcurile melodice largi, ornamentele de tip oriental, polifonia continuă, poliritmia și polimetria, țeșăturile politonale, toate creează un nesfârșit fluviu sonor. Strălucitorul colorit orchestral și dialogurile continue între instrumentele cu rol solistic, conturează o intensă tensiune emoțională și fervoare a expresiei.

Valul oriental nu i-a anihilat influența germană, aceasta slăbind abia după ce i-a cunoscut la Londra pe Stravinski și Diaghilev și după călătoria întreprinsă la Moscova și Petersburg, unde a fost captat de vigurosul filon

național rus, dar și de vapoasă muzică impresionistă. Stilul său se îndreaptă spre sonorități rafinate, cu bogate țesături armonice și ritmuri fluente.

În timpul Primului Război Mondial trăiește cu mama sa la moșia lor de la Timošovka, iar după distrugerea ei de către ruși în timpul Revoluției din anul 1917 se vor refugia la rudele lor, viața devenindu-le nesigură. Transcrie acum *Capriciile* de Paganini pentru vioară și pian și compune lieduri pe textele lui R. Tagore.

După Primul Război Mondial, reîntors în patrie, care își obținuse independența de stat, devine "spiritus rector" al culturii muzicale poloneze. Recurgând la folclorul polonez, folosit atât ca citat cât și ca element generator de noi formule, el își făurește un stil propriu, fundamentat pe creația populară și pe procedeele muzicii moderne. Citează melodii populare în *Cântecele rituale*, *Recviemul țărănesc*, iar în *Cântecele din Kurpie* contopește diferite tipuri de melodii folclorice cu intonații de tip chopinian într-un vădit stil personal.

După ce în anul 1920 se stabilește la Varșovia, face alte călătorii la Paris, Londra și în America, care-i înlesnesc aprofundarea muzicii moderne. La Paris, îi cunoaște pe Ravel, Stravinski, G. Auric, D. Milhaud, P. Casals, Alfred Cortot, J. Thibaud, J. Cocteau, A. Gide. În timpul călătoriei în Sicilia și Africa de Nord concepe opera *Regele Roger* (1922), dramă lirică inspirată de conflictul între lumea greacă păgână și cea creștină, între panteismul grec și splendoarea culturii bizantine din sudul Siciliei.

Începând cu anul 1922, în urma contactului strâns cu folclorul natal el l-a absorbit în creația sa. În ultima perioadă de creație scrie *Cinci cântece din Słowieńie* în grai vechi polonez, apelând la muzica populară nu sub formă de citat, ci recreând spiritul popular cu propriul său limbaj. În timpul șederii sale la Zakopane, a fost fascinat și de frumusețea cântecelor și dansurilor din această zonă, pe care le-a integrat în propriul limbaj, fiind conștient că a găsit izvorul viu al împrăștiării muzicii sale. Și cele 20 de *Mazurci pentru pian* păstrează pitorescul acestor nestemate din munții Tatra.

Timp de trei ani (1926-1929) a fost directorul Conservatorului din Varșovia, perioadă în care a introdus noi metode de predare pentru a desființa rutina academică, ce sufoca tineretul. Dacă tineretul îl considera pe Szymanowski un compozitor modern și mentor spiritual, în schimb vârstnicii și marele public nu-i agreau muzica, considerând-o de avangardă, așa încât aceasta a provocat vii discuții și polemici. Acum scrie celebrul *Stabat Mater* (1926), al doilea *Cvartet de coarde* (1927) și baletul *Harnasie* (1931), inspirat dintr-o legendă despre vitejia oamenilor din munții Tatra. După ce se ocupă de folclorul din Kurpie (o provincie din nordul Poloniei), foarte diferit de cel din Tatra, va scrie alt ciclu de lieduri și coruri *a cappella*.

Semnele tuberculozei apar în anul 1929, determinându-l să renunțe la direcția Conservatorului pentru a urma tratamente în diferite sanatorii. În acești ani grei de boală, a dat la lumină două importante creații în stil național: al doilea *Concert pentru vioară și orchestră* (1933) și *Simfonia concertantă pentru pian și orchestră* (1934), interpretată de autor împreună cu Filarmonica

varșoviană. Ultimele creații sunt două *Mazurci* pentru pian (1934). Se stinge din viață de tuberculoză într-un sanatoriu din Lausanne, în anul 1937.

Szymanowski reușește să asimileze muzica populară în cea cultă într-un limbaj modern, proces care denotă o bogată experiență folclorică și solid meșteșug componistic. Fără a se ridica la nivelul geniului chopinian, Szymanowski a realizat un nou moment prin care cultura muzicală poloneză a depășit granițele și a căpătat o circulație universală.

După o tăcere de aproape două veacuri, *Spania* renaște prin Albeniz, Granados și, mai ales, prin *Manuel de Falla* (1874-1946), compozitor care va consacra școala națională spaniolă modernă. Născut în 1876 la Cadiz, în Andaluzia, studiază de mic pianul cu mama sa de origine catalană. La vârsta de 11 ani a cântat cu mama sa în Vinerea Mare oratoriul lui Haydn *Cele șapte cuvinte ale Mântuitorului pe cruce*, într-o transcriere pentru pian la patru mâini. Doi muzicieni locali, Alessandro Otero și Enrique Broca l-au inițiat în domeniul armoniei.

În anul 1890, decis să se dedice muzicii, ia drumul Madridului pentru a studia pianul cu vestitul pedagog Jose Trago, deși este atras mai mult de compoziție. Scribe pentru pian *Nocturna*, *Vals-Capriciu*, *Serenada andaluză*, influențate de Chopin și Albeniz. Renunță la cariera de virtuoz instrumentist și încearcă să se afirme în viața muzicală cu zarzuela *Iubirile Inesei* (1902), un vodevil facil, încă foarte la modă la spanioli. A avut șansa să-l întâlnească pe mentorul școlii naționale spaniole – *Felipe Pedrell* –, cu care a lucrat timp de trei ani (1902-1904), însușindu-și teza sa folclorică cu privire la fondarea creației culte pe citatul autentic.

În lucrarea sa *Pentru muzica noastră* (1891), Pedrell subliniază necesitatea încorporării folclorului spaniol în muzica europeană tradițională într-un original stil iberic: "A adânci substanța populară, a o individualiza și a nu se mărgini numai la procedul superficial al citatelor. Compozitorul trebuie să fie pătruns de spiritul muzicii populare și elementul ei trebuie să constituie baza creației, căci cântecul popular demonstrează cel mai bine temperamentul artistic și caracterul poporului din care își trage originea". Dar de Falla nu va face din idiomul folcloric un procedeu artistic sistematic, ci îl găsim în cele *Șapte cântece populare spaniole*, *Păpușile meșterului Pedro* (o baladă veche, un cântec de Crăciun) și în *Tricornul* (o *jotă* din Navarra, un cunoscut cântec popular). Cu toate acestea, muzica sa prezintă o culoare folclorică vie, căci, asimilând total idiomul popular, el l-a recreat în toată splendoarea simțirii și expresiei populare, așa încât unii critici au considerat și alte creații de sorginte populară.

În anul 1905 participă la concursul de pian și de compoziție, inițiat de Conservatorul din Madrid, cucerind premiul întâi la ambele secții. La concursul de compoziție se prezintă cu opera lirică *Viața scurtă* (1904, pe libretul lui Carlos Fernandes Shaw), care are la bază povestea unei fete sărace, părăsită de iubitul ei pentru o tânără înstărită. În această operă deslușim laitmotivul wagnerian, arioso-ul verist și, desigur, freneticul folclor andaluz cu iz oriental. După doi

ani petrecuți la Madrid ca profesor de pian, în 1907 părăsește la Paris, în capitala muzicală europeană, unde activau o pleiadă de iluștri compozitori: Fauré, Debussy, Ravel, Schmitt, Dukas, Enescu, Stravinski, dar și compatrioții săi Albeniz, R. Vines, J. Nin, J. Turina.

Foarte apropiat a fost de Dukas, care i-a oferit prețioase învățăminte de forme și orchestrație. Și pentru de Falla, modelul debussyst a fost hotărâtor, ca și pentru maghiarii Bartók și Kodály, acesta din urmă afirmând că: "Debussy a însemnat pentru noi o eliberare, oferindu-ne soluții pentru tratarea ideilor de esență folclorică." Subtilitatea armonică și orchestrația transparentă, concizia formelor, descătușarea melodiei și a ritmicii de canoanele clasice, elemente specifice stilului debussyst, erau ideale pentru tratarea temelor create în stil popular.

Dedicate lui Albeniz, cele *Patru piese spaniole pentru pian* au fost cântate într-un concert dat la "Societatea Națională de Muzică" (1908) de către spaniolul R. Vines, pianist fascinat de muzica modernă franceză și spaniolă. În această suită de patru piese – *Aragoneza, Cubana, Montanesa, Andaluza* – realizează o osmoză între stilul muzicii populare și cel cult, apelând la complexe structuri armonice și polifonice pentru înveșmântarea vigurosului melos folcloric.

După cele *Trei melodii* (1910) pe versurile lui Th. Gauthier (*Porumbița, Chinezerii, Seguidilla*), scrie celebrele *Șapte cântece populare spaniole* (1914), despre care compozitorul Jaime Pahissa susținea că redau "sentimente, spiritul, ambianța și aroma muzicii andaluze". În acest ciclu de șapte lieduri: *Șalul maur, Seguidilla mauriciană, Asturiana, Jota, Cântec de leagăn, Cancion, Polo*, compozitorul alternează cântece glumețe, melancolice cu dansuri străbătute de ritmuri înfocate sau capricioase, cântece triste sau abia murmurate, cu dansul final, un adevărat blestem al dragostei și urii.

La izbucnirea Primului Război Mondial, după o absență de șapte ani revine la Madrid (1914), unde își termină baletul *Amorul vrăjitor* (1915) și lucrarea simfonică pentru pian și orchestră *Nopti în grădinile Spaniei* (1916), creații care-l așază printre compozitorii spanioli proeminenți. La comanda dansatoarei Pastora Imperio, compune un cântec și un dans spaniol, prelucrate ulterior în baletul *Amorul vrăjitor*, pe libretul lui Martinez Sierra. Izvorât din pitorescul folclor andaluz, lucrarea ilustrează triumful vieții și al dragostei asupra amintirii unui iubit mort, care reprezintă, de fapt, coșul cu amintiri al fiecărui om. Se derulează un cântec cu accente pasionale, al dragostei îndurerate, dansul ritual al focului, înflăcăratul joc andaluz al dragostei, toate exprimând frenezia sentimentelor și exultarea vieții. Paginile baletului ni-l relevă pe de Falla ca pe un bun cunoscător al stilului *cante jondo* și *cante flamenco*, specifice folclorului andaluz.

În tripticul poetic *Nopti din grădinile Spaniei* surprinde cu rafinament sonor farmecul nocturn al ținuturilor spaniole cu natura lor îmbietoare și plină de mister, dar și lirismul sufletului spaniol. În cele trei părți creionează peisajul ireal al vechii grădini de vară, aparținând califilor din Granada, un *Dans*

îndepărtat și un cântec nostalgic (*copla*) în *Grădina munților Cordobei*. Deși are rol important, pianul se integrează în scriitura orchestrală învăluitoare, colorată cu rafinate armonii, ritmuri ostinate și fine unduiri melodice. Nu a citat motive folclorice, ci a scris totul în stilul artei populare spaniole.

Pentru ansamblul rus al lui Diaghilev, termină în 1917 baletul *Tricornul*, după cunoscuta poveste *Judecătorul și morărița* de Alarcon (folosită înaintea sa de Wolf în opera *Corregidor*) despre trufașul magistrat, ridiculizat și înfrânt de tinerii soți îndrăgostiți. Cele două tablouri, *După amiaza* și *Seara* ale acestei comedii în ton burlesc, includ o muzică somptuoasă cu pătimișe melodii de dragoste și frenetice dansuri: *jota*, *fandango*, *farruca*, *seguidilla*, scrise de el în stil *cante jondo* și *cante chico*.

După o suită de *Omagii*, scrise ca panegirice pentru Debussy, Dukas, Arbos, Pedrell, își propune să reînvie vechea muzică populară spaniolă în *Păpușile maestrului Pedro* (1922), lucrare scrisă pentru prințesa Ed. de Polygnac și ca un omagiu adus lui Cervantes. În această pantomimă a transcris scenic și muzical două capitole din Cervantes, când celebrul său erou Don Quijote distruge marionetele dintr-un teatru, războindu-se aprig cu ele ca și cum ar lupta cu falnici cavaleri medievali. Muzica arhaică, psalmodia păpușilor și orchestrația camerală denotă o schimbare stilistică, el reînviind balada medievală și genurile dansante ale muzicii spaniole de curte din veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea. Nota orientală somptuoasă din tinerețe dispare în favoarea unei muzici sobre și echilibrate în stil neoclasic.

Spre deosebire de *Fantezia Baetică* (1919, dedicată lui A. Rubinstein) cu motive ardente, inserate într-o scriitură de mare virtuozitate instrumentală, în ultima sa creație *Concertul pentru clavecin, flaut, oboi, clarinet, vioară, și violoncel* (1926, dedicat Wandei Landowska) se accentuează tendința clasicizantă. În forme concise, el reia vechi melodii galante și procedee polifonice, tratând solistic cele cinci instrumente, ce sunt susținute de un acompaniament sever și sobru.

Din anul 1928 începe oratoriul *Atlantida*, rămas neterminat și încheiat de discipolul său Ernesto Halffter. Marcat de războiul civil și de moartea prietenului său Garcia Lorca, se retrage în insula Majorca, iar din 1939 se stabilește în Argentina unde trăiește izolat, cu excepția unor apariții ca dirijor sau pianist. Ultimii șapte ani ai vieții nu sunt decât suferință, boală și jenă financiară. Când, spre a salva aparențele, Franco vrea să-i trimită drepturile de autor blocate în Spania, de Falla refuză cu demnitate să primească suma, cerând ca toți muzicienii exilați să-și primească drepturile. Se stinge din viață în 1946, la vârsta de 70 de ani.

Se înscrie în istoria muzicii printre compozitorii moderni, care au adus în patrimoniul universal valorile muzicii populare spaniole. În muzica sa luxuriantă, elementul important al limbajului său este ritmul stenic, ce conferă un dinamism aparte structurilor melodice, adesea modale, dar și colorata armonie, paleta orchestrală cu irizări impresioniste, toate redând ardentul temperament spaniol.

Grupați în jurul său au fost compozitorii *Joaquin Nin*, *Joaquin Turina*

(1882-1949), elevul lui d'Indy, și cunoscutul *Joaquin Rodrigo* (1902). Elev al lui Dukas, J. Rodrigo a rămas celebru prin *Concertul de Aranjuez pentru chitară și orchestră*, scris într-un fermecător stil spaniol.

În secolul al XIX-lea, *Anglia* dă nume mari în literatura universală: G. Byron, Ch. Dickens, P. B. Shelley și B. Shaw. În epoca victoriană, firava tradiție a operei comice se afirmă cu cuplul Gilbert și *Arthur Sullivan* (1842-1900), care reușesc să trezească interesul publicului pentru genul operetei. Acum se reînvie tradiția corală prin activitatea societăților corale "Madrigal" și "Bach", dar și prin organizarea festivalurilor corale. Totodată, crearea unor temeinice instituții muzicale ca: "Royal College of Music" condus de Ch. Groves (din 1882) și de Parry (din 1894), "Moreley College" condus de Holst, "Orchestra de promenadă" dirijată de H. Wood și compania de operă "Carlo Rosa" menită a promova opera națională, toate impulsionează înflorirea vieții și creației muzicale engleze. La aceasta contribuie și arta populară, valorificată de societatea "Folk Song Society", ai cărei membri au publicat importante culegeri de folclor după atente cercetări.

A doua Renaștere engleză, săvârșită la începutul secolului al XX-lea, s-a datorat activității intense a orchestrelor simfonice, al căror număr creștea mereu. Dirijori ca: Th. Beecham, John Barbirolli, Leslie Heward, Malcolm Sargent, Henry Wood etc. au propagat muzica simfonică, ai cărei autori englezi erau aproape total subordonați valorilor muzicii germane. Se naște o reacție națională, fără ca elementul specific să fie ostentativ, așa ca în școlile naționale estice. În plus, datorită secularei influențe franceze și germane, muzica engleză va prezenta aspectul unui eclecticism, colorat de fervoarea romantică care mai dăinuia în muzica britanică și care nu fusese încă viciată de exagerări impresioniste sau expresioniste.

Cu toată bogata activitate folclorică, unii compozitori prezintă firave note engleze, datorită atenuării practicii muzicale folclorice în urma masivului exod de la sat la oraș. Cu toate acestea, în creația unor compozitori se infiltrează sintagme folclorice și rezonanțe muzicale renascentiste, încât la răspântia secolelor se va contura școala națională engleză. Limbajul reprezentațiilor școlii, impregnat uneori cu motive populare, a fost cel postromantic și modern temperat, caracteristic englezilor care evită excesele și excentrismul.

Școala națională engleză se afirmă într-un moment în care viața muzicală era cotropită de postromantism. Așa cum Händel și Mendelssohn au marcat viața muzicală în epoca victoriană, insularii vor resimți moderata înrâurire a lui Brahms, Wagner și R. Strauss în a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Cu ei s-a încheiat îndelunga influență germană asupra englezilor care, prin natura lor conservatoare, au fost tributari stilurilor continentale. La începutul secolului al XX-lea, locul germanilor este luat de francezii Fauré, Debussy și Ravel, din muzica cărora vor prelua unele formulări, fără a adopta integral estetica artistului impresionist, fidel transparenței imaginilor sonore.

Mentorii spirituali ai renașterii engleze au fost compozitorii și profesorii de la "Royal College of Music": *Ch. Parry* (1848-1918), cu o serioasă operă

muzicologică, și *Ch. Stanford* (1852-1924). Fără a beneficia de învățămintele acestor dascăli, *Edward Elgar* (1857-1934), fiul unui organist care i-a transmis meșteșugul și ulterior postul, s-a dedicat târziu compoziției, abia la vârsta de 32 de ani. Bogata sa practică muzicală în orchestrele de promenadă sau în formațiile corale, i-a stimulat activitatea componistică. La început a fost influențat de romantismul german, a plătit tribut și muzicii de salon, atât de gustată de eleganta societate engleză, pentru ca mai târziu să prezinte și trăsături postromantice.

Abia în anul 1899 își dovedește siguranța componistică și subtila mânuire a aparatului orchestral în *Variațiuni Enigma* pentru orchestră, iar după un an își câștigă faima cu oratoriul *Visul lui Gerontius* (pe poemele cardinalului Newman), în care surprinde atitudinea creștinului în fața morții. Cu această dramă spirituală, a cărei muzică de un lirism și colorit aparte trădează un profund sentiment religios catolic, va cuceri și pe anglicani. Altă lucrare care i-a adus o meritată faimă este *Serenada pentru orchestră de coarde*, al cărei melodism și echilibrată dramaturgie au făcut din aceasta una din cele mai cântate piese englezești.

Scrise într-un stil postromantic, cele două *Simfonii* (1908, 1911), oratoriul *Apostolii* (1903) și cantata laică *Spiritul Angliei* (1912) sunt alcătuite dintr-un mozaic de melodii strălucitor colorate, dar fără reliefuri pregnante. Un reușit portret al cunoscutului erou shakespeareian este creionat în schița simfonică *Falstaff* (1913). Același suflu simfonic și patos melodic în tradiția romanticilor germani, străbat cele două concerte: *Concertul pentru vioară și orchestră* (1910) și *Concertul pentru violoncel și orchestră* (1917), dintre care cel destinat violoncelului este mai des cântat.

Creația sa are un stil personal, opus academiștilor Parry și Stanford și al conaționalilor, care au valorificat muzica celtică și elisabetană. Cu toate acestea, la începutul secolului al XX-lea el era considerat printre cei mai mari compozitori ai timpului, creația sa fiind programată nu numai de englezi, ci și de unii dirijori germani – ca H. Richter și R. Strauss – care l-au apreciat în mod deosebit pe acest “Brahms al muzicii engleze”.

Contemporanul său, cu același stil independent, este *Frederic Delius* (1862-1934, pe jumătate german). A studiat cu K. Reinecke la Leipzig, unde l-a întâlnit pe Grieg, care i-a dat imbold în componistică. Din anul 1890 se stabilește în Franța, unde trăiește izolat de cenaclurile artistice. Compozitor cu un solid meșteșug tehnic și o sensibilitate aparte, a fost atras de drama wagneriană, scriind șase opere (amintim *Romeo și Julieta la sat* după nuvela elvețianului Gottfried Keller), dar și *Missa vieții* și *Requiemul* după Nietzsche. Dacă în rapsodia simfonică *Brigg's fair* folosește diferite teme populare din ținutul Lincolnshire, în *Apalachia* se inspiră dintr-un vechi cântec al negrilor – *Sea Drift*. În creația sa simfonică poetică și cea de cameră (trei *Sonate pentru vioară și pian*) realizează schițe descriptive și tablouri pastorale, cu transparente sonorități impresioniste.

Cel care a ilustrat strălucit școala națională engleză prin toată creația sa, de

la operă la muzică de cameră, este *Ralph Vaughan Williams* (1872-1958). Studiază cu Parry și Stanford la "Colegiul Imperial de Muzică" și cu Max Bruch la Berlin. După revelația wagneriană, cu ocazia călătoriei întreprinsă la Bayreuth (1896), devine un fervent cercetător al folclorului ca membru al societății "Folk Song". Este autorul unei importante culegere de cântece și dansuri din ținutul Norfolk, valorificate în *Rapsodia Norfolk*. În același timp, colaborează și la editarea creației lui Purcell. În anul 1908 pleacă la Paris pentru a studia un timp cu Ravel, iar după Primul Război Mondial activează ca profesor la "Colegiul Imperial" și ca dirijor al "Corului Bach". În viața muzicală engleză este prezent în calitate de organist, dirijor, pedagog, muzicolog și compozitor.

Ca și Purcell, este un autentic muzician britanic, care a respins tirania tutelă a compozitorilor italieni, germani și francezi. Profund cunoscător al tehnicii componistice clasico-romantice și al limbajului muzical modern, stilul său își are rădăcina și în folclorul englez, reușind să împletească muzica tradițională engleză cu idiomul popular într-un limbaj postromantic. În muzica sa deslușim un substrat modal, fără să apeleze la citate folclorice, ci la teme inventate în spiritul folclorului imaginar. Creația sa va influența pe compozitorii W. Walton, B. Britten și M. Tippett, prin care școala engleză se va integra în cultura muzicală modernă.

El mănuieste un larg arc stilistic: reînvie *mask*-ul englez în baletul *Job*, opera-baladă în *Hugh bețivul* (1914), polifonia Barocului în *Fantezia Tallis*, concerto-ul grosso în *Concertul academic pentru vioară și orchestră*, dar și complexe sonorități vocale și instrumentale în *Flos campi* pentru cor, orchestră și violă. Idiomul folcloric străbate cele trei *Rapsodii Norfolk*, *Fantezia pe melodii populare din Sussex* și baletul *Old King Cole*. În schimb în *Missa în sol minor* (1923), *Magnificat* (1932) și în *Simfonia a IV-a* renunță la ecourile naționale în favoarea unui limbaj universal. El a fost atent și la înnoirile veacului nostru, încât viziunea apocaliptică din oratoriul *Sancta civitas* (1926) și *Simfonia a VII-a - Antartica* a fost realizată cu dense țesături politonale.

Programatismul de tip Liszt domină creația sa simfonică, așa încât redă sensul general și nu detaliile programului ales. În simfoniile *Marea*, *Londra* și *Pastorala* creionează variate aspecte ale peisajului marin, ale mării metropole britanice și, respectiv, cele rustico-bucolice. Acest abil simfonist a îmbogățit melodia cu intonații modale, pe care le-a asimilat organic, încât a ajuns să gândească și să se exprime în sintagme populare. Discursul sonor pendulează între tonal și modal cu fluente culori exotice, dar găsim și unele dezvoltări tematice ușor retorice.

În alte lucrări adoptă procedee noi: tratează pianul ca instrument de percuție în *Concertul pentru pian și orchestră*, declamația o apropie de *Sprechgesang* în opera *Riders of the Sea* sau reduce opera *Păstorii de pe munte* la dimensiunea cantatei. Dacă în ciclul de lieduri *Casa vieții* (pe versurile lui Rossetti) sondează cu finețe meandrele vieții sufletești, în operele comice *Sir John îndrăgostitul* (Falstaff) și *Sărutul otrăvit* primează un spumos umor și fin sarcasm.

Claritatea construcției și varietatea mijloacelor de expresie au făcut din *Fantezia pe o temă de Tallis*, din uvertura *Viespele* și romanța pentru vioară și pian *Zborul ciocârliei* cele mai populare și îndrăgite lucrări ale sale. Mai presus de toate, frumusețea muzicii sale a reușit să câștige sufragiile publicului de pretutindeni, afirmând cu succes școala națională engleză în lume.

Compozitorul **Gustav Holst** (1870-1943) este un alt emul al lui Stanford de la "Colegiul Imperial", unde va activa apoi și el ca profesor. Fiind nevoit să renunțe în adolescență la cariera de pianist, studiază trombonul și devine prim trombonist la trupa de operă "Carl Rosa", la Orchestra scoțiană, apoi dirijorul "Colegiului Morelly" și organist la "Opera Regală" din Londra. În afara celor șapte opere, scrie oratoriul *Imnul lui Iisus* (1917), *Rapsodia Somerset* (1907), bazată pe melodii populare, *Suita Sf. Paul* (1913), *Concertul pentru două viori și orchestră* (1929) și lieduri.

Notorietatea o datorează mai mult suitei simfonice *Planetele* (1916), o lucrare descriptivă care evocă sistemul planetar prin ingenioase sonorități și caracterizări simbolice ale fiecărei planete. În felul acesta, lucrarea oscilează între fantasticul evocării spațiului cosmic și caracteristicile umane atribuite planetelor.

Sub influența lui Vaughan, Holst a cercetat cântecele populare, arta corală engleză renașcentistă și muzica lui Purcell, încorporând în limbajul său modalul și structurile ritmico-melodice ale acestora. Manifestând un interes pentru civilizația orientală, a studiat literatura indiană, scriind opera camerală într-un act *Sâvitri* după epopeea sanscrită "Mahabharata". Întrucât nu a cunoscut muzica orientală, așa cum a reușit Albert Rousell, autorul baletului *Padmavati*, muzica sa prezintă aceeași flexibilă țesătură postromantică.

Primul muzician al *Finlandei* a fost germanul **Frederik Pacius**, un romantic de tip Spohr, care a pus bazele muzicii finlandeze culte. După șase veacuri de dominație suedeză, în secolul al XIX-lea Finlanda, devenită provincie a Imperiului rus, își îndreaptă privirile spre Occident, mai ales spre lumea germană și nu spre apropiata capitală țaristă, Petersburg. În anul 1835, Elias Lönnrot publică vasta epopee finlandeză *Kalevala*, care va înflăcăra pana multor artiști ai vremii, reprezentativ fiind **Jan Sibelius** (1865-1957). El ocupă un loc de seamă printre compozitorii nordici, doar reputația lui Grieg concurându-i faima.

Muzica finlandeză datorează mult și profesorului **Martin Wegelius**, cel care a întemeiat în 1882 Conservatorul din Helsinki, cunoscut astăzi în toată lumea sub numele de Academia de Muzică "J. Sibelius". Catalogat ironic de către Mahler ca aparținând tagmei "compozitorilor naționali", Sibelius este un simbol al puternicei mișcări de independență din Finlanda. Acest "Grieg al Finlandei" a făcut să răsunе în toate colțurile lumii vocea finlandeză, atrăgând atenția oamenilor asupra lumii nordice. Și-a realizat un limbaj universal, fără a-l folcloriza cu diferite culori locale, așa încât muzica sa a depășit cu ușurință frontierele țării. Se afirmă la vârsta de 24 de ani în viața muzicală cu primul *Cvartet de coarde* în la și cu o *Suită* pentru trio de coarde, situându-se de la

început “în fruntea artiștilor care militează cu hotărâre pentru o muzică națională”, după opinia criticului Flodin.

Născut în 1865, în orașul Hiamemlinn din sudul Finlandei, Sibelius învață de mic să cânte la pian și vioară cu Gustav Levander și descifrează singur *Tehnica compoziției* de Marx. În 1885 renunță la cariera de jurist și studiază la Conservator compoziția cu M. Wegelius, absolvind cu *Suita pentru instrumente de coarde* și un *Cvartet*. Cu o bursă din partea guvernului pleacă la Berlin (1889-1890), unde studiază contrapunctul și fuga cu Alfred Becker și apoi la Viena (1890-1891), unde urmează compoziția cu Robert Fuchs și Karl Goldmarck. În capitala austriacă îl cunoaște pe liricul Brahms (adulat de Hanslick, d’Albert și H. Richter), care înfrunta cu stoicism pe înverșunații wagnerieni, printre care se afla și retrasul Bruckner, dar și pe răsfățatul saloanelor J. Strauss-fiul. Importantă pentru drumul său creator a fost șederea la Berlin, întrucât aici cunoaște poemele lui R. Strauss și creația de inspirație națională a compatriotului său **Robert Kajanus**, părintele muzicii finlandeze.

Cu experiența dobândită la Berlin și Viena, revine în țară și este numit profesor la Conservator. El se integrează în puternicul curent de renaștere națională, îndreptat împotriva tiranicului guvern rus, care urmărea să suprimă orice drept al finlandezilor. Un grup de entuziaști artiști și scriitori, adunați în jurul revistei *Paivalehti*, militau cu ardoare pentru independența țării. Sunt autorii unor lucrări străbătute de un fierbinte sentiment patriotic, în care glorifică istoria și cultura strămoșilor.

Sibelius nu rămâne indiferent față de această amplă mișcare artistică, ci scrie suitele simfonice *Karelia* (în trei părți) și *Kullervo* op. 7 (1892, în cinci părți, inspirat de eroul național *Kullervo* din epopeea națională *Kalevala*), foarte apreciate de confrății săi. Despre limbajul muzical al acestui poem, Sibelius declara următoarele: “Limbajul lucrării mele *Kullervo* este atât de mult expresia peisajului și a sufletului finlandez, încât mulți au crezut că în expresia conținutului m-am folosit de intonația cântecelor vechilor runi. Dar această intonație germano-finlandeză a limbajului lucrării mele nu este rezultatul cunoașterii muzicii populare, căci compusesem lucrarea înainte de a fi călătorit în Karelia și a de a fi auzit prima dată în viață aceste melodii din popor.”

Această lucrare, ca și ulterioarele poeme simfonice: *O legendă* (1893, scris la cererea dirijorului R. Kajanus pentru orchestra Conservatorului), *Bardul*, (1913), *Luonnotar* (1913), *Fiica Pohjolei* (1906), *Cântecele primăverii* și suitele simfonice *Karelia* și *Lemminkainen* (1896, în patru părți – *Lemminkainen* și *fecioarele din Saari*, *Lemminkainen* în *Tuonela*, celebra *Lebăda din Tuonela*, *Întoarcerea lui Lemminkainen*) sunt scrise într-un inconfundabil stil muzical, generat de suflul patriotic care anima artiștii finlandezi.

În timpul călătoriei la Bayreuth, ascultă opera *Tristan și Isolda*, dar nu se apropie de muzica wagneriană, ci înclină mai mult spre muzica franceză decât spre cea germană. A fost atras de genul poemului simfonic, dar nu în forma programatică de tradiție germană, ci de cel pitoresc și narativ al lui Grieg și Ceaikovski.

Multe creații sunt inspirate de imaginile epice ale epopeei populare naționale *Kalevala*, de rune și legende vechi, de glasul tainic al codrilor și al lacurilor, dar și de robustețea sufletească și sensibilitatea specifică nordicilor, toate înmănunchiate în melodii solemne sau duioase, cu un colorit orchestral când luminos, când întunecat, de o deosebită forță dramatică și autentic lirism. Deși a ascultat în copilărie numeroase melodii populare, în creația sa nu le-a citat, ci le-a reinventat după propria gândire și simțire. Sibelius ne mărturisește crezul său artistic, arătând motivul renunțării la elementele folclorice în creația sa: "Niciodată n-am cules cântece populare. N-am avut nevoie de acestea, deoarece citind *Kalevala* aud mereu muzica. Compun fericit pentru că sufletul finlandez este bogat și doresc să împărtășesc tuturor din această bogăție."

Timp de patru ani a fost profesor de vioară și compoziție la Conservatorul din Helsinki, pentru ca, în 1907, an în care guvernul i-a acordat o substanțială pensie pe viață, să renunțe la pedagogie. Se dedică în întregime compoziției, absolvit fiind de grijile și greutatea materiale. După călătoria efectuată în Italia și Germania, scrie cantata *Cântecul atenienilor* (pe un poem de Rydberg), devenit imnul luptei poporului său, la fel și poemul simfonic *Finlandia* (1899), cântat la o manifestare patriotică pe scena Teatrului din Helsinki. Mult timp guvernul rus a interzis interpretarea acestei lucrări, cu toate acestea ea a răsunat adesea sub diferite titluri, ținând trează conștiința națională și îndemnând poporul la lupta pentru cucerirea independenței, fapt desăvârșit în anul 1917. În anul 1900, acest poem s-a cântat la "Expoziția" de la Paris, unde a cântat "Orchestra Filarmonicii" din Helsinki, Sibelius fiind unul dintre cei doi dirijori ai acestei formații. În 1903, pentru a ilustra scena morții vestitului erou *Kuolena*, a scris vestitul *Vals trist*.

Invitat în anul 1916 să participe la "Festivalul de Muzică" din America de către Karl Stöckel, Sibelius își dirijează poemele simfonice *Finlandia*, *Fiica Pohjolei*, suita *Regele Christian*, devenite adevărate imnuri naționale, dar și noul poem *Okeanide*, compus special pentru această ocazie, o schiță simfonică a peisajului marin cu tente de impresionism nordic. Cu această ocazie, Universitatea din Yale i-a decernat titlul de "doctor honoris causa" pentru meritul de a fi transpus în limbaj muzical epopeea națională, așa cum făcuse Wagner cu legende medievale germanice.

În repertoriul universal, Sibelius a pătruns cu poemele simfonice, cu *Concertul pentru vioară și orchestră în Re* (1905) și cu simfoniile sale. Sinteză a simfonismului clasic-romantic cu virtuozitatea violonistică, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re* (1904) păstrează cele trei părți tradiționale, dar el are cadente și dezvoltări libere, ce dau o notă improvizatorie primei părți, urmată de tonul evocator din mișcarea lentă și de strălucitorul rondo final.

Autorul celor șapte simfonii l-a avut ca idol pe Beethoven, după cum mărturisea el însuși: "Sunt cucerit de omul și muzica sa. Este o revelație pentru mine, este un titan. Totul a fost împotriva sa și totuși a învins." În 1899, după o călătorie în Franța, Italia și Germania, autorul scrie romantica *Simfonie I în mi minor* (1899) cu ecouri naționale. În a doua *Simfonie în Re major* (1902) evocă

imagini pastorale și nostalgice, sentimente sumbre și exultante, lucrarea fiind considerată de dirijorul Georg Schneevoigt drept "expresia revoltei și victoriei finale a finlandezilor împotriva opresorilor ruși".

Începând cu *Simfonia a III-a în Do major* (1904-1907) se îndreaptă spre muzica pură fără implicații programatice, încât construiește un ciclu simfonic din avânturi și tensiuni complexe, dezlănțuiri sau transparențe sonore, realizate prin îngrijite detalii și dense tratări tematice. Scrisă în trei părți, Sibelius unește scherzo-ul și finalul într-o singură parte.

Întâlnindu-l pe Mahler în anul 1907, Sibelius i-a vorbit despre concepția sa privitoare la muzica absolută, exprimându-și admirația pentru "stilul sever și logica profundă cu care înlănțuie diferite motive într-o construcție unitară". Potrivnic muzicii absolute, Mahler îi răspunde că: "Simfonia trebuie să cuprindă lumea în totalitatea sa și să înfățișeze toate fenomenele vieții."

Simfonia a IV-a în la minor este considerată de autor: "Un protest împotriva felului cum se scrie astăzi muzica; un protest fără nimic spectaculos într-însul". Simfonia este o ilustrare a modului în care Sibelius înțelege să fie modern: "Să consideri prezentul în toată complexitatea lui, având însă clar fixată imaginea trecutului." Fără a fi programatică, simfonia evocă adesea suferințele poporului finlandez. Sibelius preciza că nu este vorba decât de redarea unor trăiri individuale, netranspuse într-un program. Ca și alte lucrări fără titlu, această simfonie trebuie înțeleasă ca o suită de expresii generalizante ale experienței sale de viață, ca o oglindă a concepției muzicianului, care și-a pus creația în slujba poporului său. Atmosfera de baladă eroică a primei părți, tabloul de feerie, de basm fantastic din mișcare secundă, lirismul grav din partea a treia și diversitatea imaginilor de legendă din final, toate acestea sunt oglinda vie a fanteziei creatoare propriie unui artist ce-și dăruie muzica poporului și țării sale.

Cu tragica *Simfonie a IV-a în la minor* (1911) își înnoiește limbajul cu noi suprapuneri tonale, armonii aspre de cvarte și expresii concise, alteori prezintă o orchestrație cu efecte impresioniste. Disonanțele dese, orchestrația fluentă și travaliul îngrijit al temelor se derulează fără a părăsi centrul tonal.

Grandioasa *Simfonie a V-a în Mi bemol major* (1913) este un imn triumfal, al încrederii în viață, autorul presimțind parcă eliberarea țării de sub stăpânirea țaristă. Un model de claritate, echilibru și concizie, cu un limbaj când tonal, când modal, este *Simfonia a VI-a în re minor* (1923), pe când *a VII-a în Do major* (1924) are o grandoare monolitică, căci autorul sintetizează într-o singură parte mișcările simfoniei tradiționale. Dirijorul Serge Kussevitzy a denumit această lucrare "Parsifalul sibelian", căci Sibelius a parcurs în lucrările sale simfonice un drum asemănător lui Wagner. Pornește de la un romantism ancorat într-un specific național, pentru ca treptat să abordeze un limbaj muzical universal cu expresii moderne.

Compozitorul își expune cu claritate concepția sa simfonică neprogramatică: "Simfoniile mele reprezintă o muzică fără nici o temelie literară. Nu sunt un muzician literat. Pentru mine muzica începe acolo unde se termină cuvântul. O scenă poate fi tălmăcită în pictură, o dramă exprimată în

cuvinte. O simfonie trebuie să fie înainte de toate muzică. Indiscutabil, s-a întâmplat ca în timpul când am compus o lucrare să apară câte o imagine în fantezia mea, dar elementul generator al simfoniilor mele este inspirația pur muzicală.”

Sibelius a realizat numeroase lucrări de factură postromantică, omogene din punct de vedere stilistic. În muzica de cameră a scris: două *Trio-uri*, *Cvartetul de coarde cu pian* (1889), *Cvintetul de coarde cu pian*. Dacă prin unicul său cvartet, intitulat *Vocile intime* (1909), apare ca un continuator al tradiției beethoveniene, numeroasele lieduri (150) urmează traseul romantic al genului prin varietatea expresiei. Unele lieduri sunt foarte populare, precum sentimentalul *Trandafirii negri*, *La revedere*, *Primul sărut* sau elegiacul *Ingalli*, *Noapte de vară*, dar ele nu au forța expresivă a celor aparținând lui Schubert, Schumann, Brahms și Wolf, gândirea sa fiind funciarmente simfonică. Miniaturile instrumentale, scrise pentru pian (*nocturne*, *romanțe*, *impromptu-uri*, *baracarola*, *serenada*, *humoresca*, *noveletta*, *bagatele*), vioară sau pentru violoncel, sunt mai palide față de dramaturgia și individualitatea creațiilor simfonice.

După sublimul poem al pădurii *Tapiola* (1926), ultima sa întoarcere la mitologia finlandeză, nu a mai dat creații importante. Timp de aproape trei decenii renunță la compoziție, retrăgându-se dintr-un secol ce-i devenise străin prin radicale înnoiri, cunoscute de el în turneele efectuate ca dirijor.

O remarcabilă caracterizare a personalității sale creatoare ne-a lăsat-o chiar autorul: “Sunt romantic, pentru că includ în inima mea toate aspectele și manifestările naturii pe care le exprim în muzica mea. Sunt modern, pentru că în programul meu evoluția mijloacelor artistice ocupă un loc important. Sunt inovator, deoarece mi-am ales drumul propriu și mijloacele mele de expresie sunt individuale. În același timp sunt conservator, pentru că mă simt atașat de obiectivul esențial al muzicii – frumusețea.”

Muzica sa nu poate fi despărțită de istoria patriei sale, de legendele finice și de peisajul țării cu o mie de lacuri. El a luminat calea muzicii finlandeze, aducând-o la drumul mare al creației universale. Despre Sibelius s-a afirmat că este un “romantic întârziat în desişul muzicii moderne”. Prin simfonismul său epic sau liric, Sibelius a conferit noi lumini trecutului legendar finlandez, inserând în propriul limbaj aroma națională. El se înscrie în istoria muzicii moderne ca un compozitor modern, care a dat o muzică de autentică prospețime și vibrație lirică, transpunând sensurile tainice ale miturilor și mirificele peisaje nordice în pagini cu rezonanță națională.

Deschizând cartea amintirilor compozitorului și dirijorului Gustave Doret “*Temps et Contretemps*”, aflăm despre marele eveniment al “Expoziției universale”, organizată la Paris în anul 1889, prilej cu care s-au dat memorabile concerte și spectacole de operă. În imensa sală Trocadero au fost organizate solemne audiții simfonice în onoarea compozitorilor francezi și ruși, școala rusă, atât de strălucitoare în acel timp, fiind relevată francezilor în toată splendoarea ei.

Rândurile muzicianului elvețian ne dau o vie imagine asupra climatului muzical parizian. În domeniul muzicii dramatice, opera lirică era încă pusă sub

semnul unor întrebări, în timp ce muzica simfonică cu Saint-Saëns părea să întrunească sufragiile unanime. Pentru destinul muzicii simfonice franceze și europene, "Expoziția universală" de la Paris a prilejuit afirmarea școlii naționale ruse, confirmând valoarea ei. Francezii cunoșteau din muzica rusă doar două mari valori: creația lui Ceaikovski și pianistica lui Anton Rubinstein.

La Petersburg, începând cu anul 1882 se crease un cenaclu muzical în cadrul seratelor săptămânale ținute la Mitrofan Petrovici Beliaiev, un ilustru mecena al muzicii ruse. Participau la aceste întruniri muzicale Borodin și Korsakov, ca "spiritus rector", înconjurat de mai tinerii creatori: **Alexandr Glazunov**, **Anatol Liadov** (1855-1914). Industriașul Beliaiev și-a înscris numele în istoria muzicii prin organizarea vestitelor "Concerte ruse" și a unor "Seri de muzică camerală", în care creația națională era prioritară. Dar, mai presus de toate, el a fondat o editură, menită să facă cunoscute lucrările compozitorilor ruși, iar după moartea sa o sumă importantă de bani a fost destinată pentru încurajarea tinerilor talente.

Tot datorită lui Beliaiev s-au organizat la Paris, în marea sală Trocadero, două memorabile concerte dirijate de Korsakov, singurul din grupul "celor cinci" care mai activa încă. Programul acestor concerte a relevat multiple aspecte ale simfonismului rus, prin lucrări de referință ca: uvertura *Ruslan și Ludmila* și fantezia *Kamarinskaia* de Glinka, *Fantezia finlandeză* de Dargomijski, *Concertul nr.1 pentru pian și orchestră* de Ceaikovski (solist Lavrov), *Uvertura pe trei teme ruse* de Balakirev, *suita În stepele Asiei centrale* și *Dansurile polovoțiene* din *Cneazul Igor* de Borodin, *schita simfonică O noapte pe muntele pleșuv* de Musorgski, *Marș festiv* de Kiui, *suita Antar*, *Capriciul spaniol*, *Concertul pentru pian și orchestră* de Korsakov, *poemul simfonic Stenka Razin* și *Simfonia a II-a* de Gluzunov. Pianistul Lavrov a mai interpretat piese solo de Liadov, Kiui, Balakirev, Blumenfeld, Ceaikovski. Concertele au fost realizate cu concursul celebrei orchestre "Colonne". La revelația muzicii ruse a contribuit din plin și faimoasa corală dirijată de Alexander Slavinski, al cărui repertoriu era, în majoritate, alcătuit din lucrări religioase aparținând școlii Bortneanski-Berezovski.

Pentru francezi, aceste manifestări au însemnat o îmbogățire a universului muzical, căci au făcut cunoștință cu "note de orientalism somptuos, scânteietor colorit orchestral, insolite inflexiuni ale modurilor populare ruse și orientale, generatoare de stranii armonii, o frustă vigoare ritmică și o bogăție sonoră" (G. Doret), necunoscute încă muzicii franceze.

Contactul Occidentului cu muzica rusă se realiza într-un moment în care Franța căuta o pavază împotriva wagnerismului, refugiindu-se în contemplația impresionismului muzical, curent care va valorifica câteva din procedeele muzicii ruse. Și aceasta a contribuit la constituirea unui limbaj impresionist prin ambiguitatea expresivă a modalismului, prin libertățile asimetriilor ritmice și prin noile nuanțe de colorit, din care impresionismul a preluat cele mai nuanțate tente. Astfel se putea ține piept excesului romantic și onctuoziității muzicii lui Mahler, precum și armoniilor luxuriante și imaginilor de o rară

pregnanță ale muzicii straussiene. Dacă valul rus a influențat vădit muzica apuseană, și promotorii valului rus, care au continuat să aducă Europei noi bogății de limbaj și noi fluxuri emoționale, au suferit și ei influența postromantismului, implantat în concepțiile și creațiile lor.

La cunoașterea muzicii ruse a contribuit, desigur, și Serghei Diaghilev, care, în calitate de impresar, a adus pe renumitul bas Feodor Șaliapin, organizând la "Opera Mare" din Paris, în anul 1907, un ciclu de cinci concerte dirijate de Korsakov, Blumenfeld și Nickisch. În memoriile sale (*Pagini din viața mea. Masca și sufletul*), Șaliapin vorbește despre succesul turneului parizian: "Deschiderea concertului s-a făcut cu primul act din *Ruslan și Ludmila*, care a plăcut foarte mult. Apoi am interpretat cu succes rolul *Oaspetelui Vareg* din opera *Sadko*, pe cneazul Galițki din opera *Cneazul Igor*, cântecul lui Varlaam din *Boris Godunov* și câteva romane cu acompaniament de pian. Francezilor, deși unii îi considerau superficiali, le-au plăcut în mod deosebit muzica lui Musorgski, pe care au comentat-o într-un spirit entuziast. Succesul concertelor a fost colosal, ceea ce ne-a inspirat ideea ca, în stagiunea viitoare, să prezentăm la Paris o operă rusă în întregime, cum ar fi de pildă *Boris*. Așa am și făcut."

În anul 1892, printre absolvenții Conservatorului din Moscova figurează două nume care vor duce în lume muzica rusă și se vor înscrie în istoria muzicii universale ca personalități de prim ordin: **Serghei Rahmaninov** și **Alexander Skriabin**. Amândoi au fost pianiști de marcă, ceea ce le-a prilejuit afirmarea pe estradele de concerte ale Europei și Americii și, totodată, au făcut posibilă răspândirea creațiilor lor. Acestea nu s-au mărginit a fi doar expresia unei individualități, ci ele s-au împlântat adânc în conștiința muzicală a lumii. Prin osmoza realizată în cadrul limbajului romantic apusean, ei au reușit să impună acestuia aspecte noi. Rahmaninov revigorează ardența romantică prin expresia puternică a dramei existențiale, în timp ce Skriabin, exacerband frământările și neliniștile eului, dorea să restaureze o lume nouă, eliberată de tirania simțurilor și să o îndrepte spre armonia cosmică.

Absolvind Conservatorul moscovit în anul 1892, tânărul **Rahmaninov** (1873-1943) pășește direct în viața muzicală, afirmându-se de la bun început în triplă ipostază: de creator, pianist și dirijor. Astfel, opera sa *Aleko* (lucrare de diplomă la compoziție) i-a fost cerută de Teatrul din Kiev, în 1893, unde s-a reprezentat chiar sub bagheta autorului. În același an absolvă clasa de pian, făcând senzație cu propriul *Concert nr. 1 pentru pian și orchestră*, pe care îl cântă acompaniat de orchestra dirijată de Safonov, directorul Conservatorului. De acum încolo va păși pe căile succesului în toate cele trei ipostaze.

În pofida tinereții sale, dirijorul Rahmaninov a fost angajat în 1897 la "Teatrul particular" al lui Marmontov și apoi la "Teatrul Mare" din Moscova, unde reia capodoperele școlii ruse de la Glinka la Korsakov, prezentându-le cu o neasemuită rigoare tehnică și expresivitate ardentă, urmărind mereu cu luciditate echilibrul dramaturgic. La fel proceda și cu marile opere din repertoriul universal, dirijate în țară și în străinătate. Ca dirijor nu s-a mărginit numai la opere, ci a apărut și în concerte simfonice, unde dovedea aceeași

rigoare și același puternic suflu emoțional, fiind deosebit de apreciat pentru prestața sa la pupitru.

Cei care l-au auzit ca pianist i-au admirat bogatele contraste dinamice, vigoarea dramaturgică, subtilele elanuri poetice, precum și uimitoarele efecte de colorit, care reliefa arhitecturi bine arcuite. Îmbrăcând într-o scriitură pianistică densă, transcria vechi piese din repertoriul altor instrumente, pe care le executa cu neîntrecută sa virtuozitate. Ca pianist a rămas întipărit în filele istoriei ca un "Paganini al pianului", un "Liszt al poematiei" și ca un "Chopin al miniaturii".

În creația pianistică îl continuă pe Ceaikovski, nu fără unele aluzii ce merg până la Chopin și Liszt. Prin scriitura sa pianistică și-a creat un stil inconfundabil, ce domină întreaga operă dedicată clavierului. Ascultând orice piesă: ciclul de *preludii*, *piesele fantastice*, *momentele muzicale*, *elegiile*, ciclul de *studii-tablouri*, *Variațiunile pe o temă de Chopin* sau *pe o temă de Corelli* de Rahmaninov ai impresia unor file de poveste, extrase dintr-o vastă epopee. Domină în aceste creații o tristețe și un fior tragic, luminate uneori de străfulgerarea unor clamări viguroase, care nu reușesc să înlăture negura suferinței, dominată de ideea morții. Nu întâmplător motivul *Dies irae* apare atât de des în creația sa. La fel, motivul clopotelor răsună ca o presimțire fatidică.

Neliniștea sa interioară, creată de sumbre gânduri, se reflectă și în limbajul său muzical. Vibranta sa melodie o găsim străbătând fie păienjeniișul nestăvilitelor polifonii, fie figurațiile acordice, care o învăluiesc și îi conferă un deosebit dramatism. Cantabilitatea este caracteristica muzicii sale, revărsată prin teme de intens lirism și de pasiuni tumultuoase, supuse unor ample elaborări și prelucrări tematice. La baza crezului său artistic se află melodia, așa cum declară compozitorul: "Niciodată n-am să trădez melodia, care este firul conducător al muzicii. Ea răsună permanent în ființa mea, ca într-o fantezie de Schumann, și prin intermediul ei percep întreaga lume înconjurătoare." Bogăția și densitatea scriiturii conferă lucrărilor sale monumentalitatea necesară acelui conținut năvalnic, prin tranziții bruște de la melancolia contemplativă la ardente izbucniri ale disperării, specifice sufletului slav care frapa Europa.

Și la sfârșitul veacului al XX-lea, figura sa n-a fost cu nimic umbrită de marile personalități ale secolului nostru. Rahmaninov rămâne un îndrăgit compozitor rus, care și-a câștigat un loc definitiv în programele de concert datorită concertelor sale pentru pian și orchestră, a miniaturilor pentru pian și a romanțelor. Dintre cele patru concerte, ultimele trei sunt adevărate poeme pentru pian și orchestră. *Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în do minor* (1901) se apropie de lirismul romanticilor Chopin, Schumann, Liszt, Grieg. Chiar dacă există diviziunea tripartită tradițională, desfășurarea părților componente este atât de liberă încât orice meloman, înclinat spre traduceri programatice, este dispus să caute poemul nedeclarat. Concertul nu surprinde prin elementul de virtuozitate, deși autorul cere interpretului pianist să rezolve dificultăți tehnice de execuție, neutilizate până la el. Totodată, îi solicită o deosebită clarviziune,

ca în acest joc sonor uluitor să construiască un discurs logic, cizelând multitudinea de teme, ce defilează în cursul concertului. Ca și Liszt, dar mai organic legate între ele, temele vin și revin într-o prodigioasă diversitate, care invită interpretul la multiple soluții în cadrul concertului respectiv. Solistul este, însă, ajutat de intervenția orchestrei și de sublinierile acesteia. Acest concert este totdeauna o preferință a melomanilor de pretutindeni, atrăgând prin energie și dramatism, prin teme cu caracter popular rus, prin imagini patetice și lirice, dar și prin pasaje de strălucitoare virtuozitate.

Concertul pentru pian și orchestră nr. 2 în do minor este străbătut de un generos melodism. Ca un dangăt de clopote, scurta introducere a pianului aduce o melodie caldă, ce sugerează avânt, pasiune și durere reținută. Acestei teme incandescente i se opune o melodie lină, duioasă, cu inflexiuni dureroase, ce exprimă calmul și seninătatea. În secțiunea centrală, în care se valorifică temele principale, apare o nouă temă, viguroasă și dinamică. În repriză, acest motiv este prezent alături de temele principale într-o desfășurare somptuoasă și festivă. Mișcarea lentă este o adevărată meditație, un cântec de visare, ce redă nemărginirea stepei. Tema reveriei face loc unei înflăcărate desfășurări muzicale, ce valorifică elementul de virtuozitate pianistică. Finalul concertului aduce o temă de vivacitate ritmică și un minunat cântec liric rus, cu rezonanțe orientale. În codă, tema lirică răsună apoteotic, ca un imn măreț.

Confirmarea rezonanței muzicii rahmaninoviene o face cu siguranță *Rapsodia pe o temă de Paganini* (1934), lucrare unitară în care se perindă secțiuni diverse, ca tema lui Paganini, motivul medieval *Dies irae*, generoase melodii redând parcă tot ce are omul mai nobil și mai cald în sufletul său. Suprapunând unele dintre temele expuse și dezvoltând altele, *Rapsodia* își merită numele atât datorită succesiunii în lanț a mai multor teme diferite, cât și momentelor dezvoltătoare, care conferă dramaturgia necesară unei romantice evocări a trecutului. Ascultătorul surprinde în cele 24 de variațiuni imagini eroice, pasionale sau viguroase chemări, dârze înfruntări, toate presărate cu sclipitoarea vivacitate a motivului preluat din *Capriciul în la minor* al lui Paganini. Intervenind episodic în câteva variațiuni și în final, tema *Dies irae* generează imagini întunecate și dramatice, creând un puternic contrast cu strălucirea și elanul temei lui Paganini și al variațiunilor brodate pe ea.

În desfășurarea celor 24 de variațiuni, există tendința spre forma arhitectonică a concertului în trei părți. Variațiunile din primul grup se succed într-o mișcare vie și abundă în imagini luminoase, în secțiunea centrală (variațiunile XI și XII) deslușim sentimente grave, iar cele finale sunt strălucitoare și pline de bravură. La o asemenea luxuriantă imagistică produsă de coplesitoarea frumusețe a orchestrației, ascultătorul nu mai poate scăpa de mrejele seducției. Pianistica lui Rahmaninov rămâne cheia de boltă a operei sale.

Fără strălucirea pianistică, simfoniile sale sunt lucrări care impresionează, dar nu se întipăresc ușor în eul ascultătorului. Doar *Simfonia a III-a*, mai concisă, mai organizată și mai diversificată ca atmosferă, datorită primelor teme bine individualizate și a unei orchestrații care părăsește pasta simfoniilor

precedente, rămâne ca un document al stilului lui Rahmaninov, care a pornit de la Ceaikovski și a devenit el însuși. Este mult mai puțin rus în simfonie decât în concerte, deși originea sa se trădează lesne.

Spre deosebire de Ceaikovski, el întrebuintează mai des teme lungi, teme cântec, pe care le lasă să se desfășoare în combinația instrumentală inițială, în timp ce Ceaikovski optează pentru continua variație timbrală. Ca și predecesorii săi, dezvoltă motive scurte, vehemente, pe care le poartă în registre cu timbruri diferite, dar cu prudență. În sfârșit, ceea ce îl depărtează de Ceaikovski și îl apropie de romanticii *pro Wagnerieni* sunt pasajele fugate, în care subiectele lungi și cu o ritmicitate vie produc freacă și agitație.

Chiar dacă *Simfonia a III-a* (1936) nu face parte din preferințele auditorilor care iubesc cu pasiune muzica sa, în schimb miniaturile sale pianistice sunt din ce în ce mai des cântate, la fel și romanțele. În *romanțe*, el este un fidel continuator al lui Ceaikovski, dar nu un epigon, căci și aici pianul vine să confirme individualitatea sa.

Format la școala rusă, duce mai departe estetica lui Ceaikovski. Anii petrecuți în străinătate i-au îmbogățit stilul, l-au îmbiat la experiențe, dar nu l-au abătut de la muzica de un puternic patetism, vibrant lirism și mare forță expresivă. Trăind după Revoluția din 1917 departe de țară, Rahmaninov mărturisea cu amărăciune: "Plecând din Rusia, am pierdut dorul de a mai scrie. Lipsindu-mă de patrie, m-am pierdut pe mine însumi. Aceluia care s-a lipsit de rădăcinile muzicale, de tradiție și de pământul său natal, nu mai are dorul de a crea, încât nu-i rămâne altă alinare decât liniștea amintirilor."

Bogatul conținut al muzicii sale și expresivitatea puternică îl scutesc de a mai aborda programatismul, așa cum au făcut unii contemporani ai săi, ca Strauss și Respighi. Totuși programatismul nu-i este străin. *Dansurile sale simfonice* și unele *preludii* ne stau mărturie, dar Rahmaninov concepe programatismul la modul general, ca o condiție necesară muzicii, așa cum o gândea Ceaikovski. O dovedesc cu claritate concertele sale pentru pian, al căror conținut se dezvăluie cu claritate, fără note explicative.

În secolul al XX-lea, al destrămării tradițiilor clasico-romantice și al celor mai incredibile inovări, Rahmaninov rămâne credincios melodiei, elementul principal al muzicii sale: "Melodia este temelia principală a întregii muzici. Inventivitatea melodică, în sensul cel mai înalt al cuvântului, este principalul țel al compozitorului. Dacă nu este capabil să creeze melodii care să aibă dreptul la o îndelungă existență, el are puține șanse să stăpânească vreodată meseria de compozitor". Ilustrând cu prisosință o artă cu o culoare națională pregnantă, Rahmaninov contribuie la influența rusă exercitată asupra Europei prin impregnarea unui postromantism puternic, dovedind că romantismul, această atitudine permanentă a spiritului uman, nu moare niciodată.

În același an, 1892, absolvă Conservatorul de la Moscova (compoziția cu *Serghei Taneev* – 1856-1915 – și *Anatol Arenski*, pianul cu Safonov) și colegul lui Rahmaninov, *A. Scriabin* (1872-1915), impus și el ca pianist și compozitor.

Acesta nu are însă nici o legătură cu lumea nobilimii, fiind crescut de o bună și mătușă, întrucât rămâne orfan de mamă la doi ani, iar tatăl său, devenit diplomat, se stabilește în Turcia. Crescut fără legături în afara casei, i se imprimă în ființa sa o singurătate care-l rupe de viața trepidantă a orașului, iar răsfățul unicului copil explică credința în forțele sale deosebite și în misiunea ce îi este menită ca artist.

Deși a avut profesori și colegi de la care ar fi putut suferi influențele școlii naționale ruse în plenitudinea ei, tânărul Skriabin, hrănit și mistuit de tradiția chopiniană, mai târziu este foarte receptiv la influența wagneriană și, deopotrivă, la cea debussystă. A fost mai puțin atras de estetica folclorică și de copleșitorul stil ceaikovskian, ce tiraniza generația sa. Firea sa neliniștită, permanentele sale căutări în privința unor noi principii estetice, l-au făcut deschis către toate curentele artei moderne și problematica metafizică a artei. Lecturile filosofice ale lui Nietzsche i-au influențat concepția artistică, dar și cultul propriei persoane: "Nimic nu există în afara conștiinței mele. Nu există și nici nu poate exista. Exist eu și nimic altceva în afara mea. Lumea este rezultatul acțiunii mele, al creației mele, al voinței mele."

După o perioadă de profesorat la catedra de pian de la Conservatorul din Moscova (1894-1904), reflectată în creația sa prin acel stil romantic chopinian, ușor nimbant cu tente ruse, Skriabin pornește în lume, datorită independenței materiale asigurată de o rentă oferită de fosta sa studentă M. Morozova. Între anii 1904-1910, se stabilește în Elveția, dar călătorește mult în Franța și Italia. De altfel, Skriabin s-a bucurat de un permanent sprijin, mai întâi din partea lui Beliaiev, apoi al lui Serghei Kussevițky și Alexander Zilotti, putând astfel să concerteze în lume și să ia contact cu diferite medii artistice și filosofice. Printre alții, s-a apropiat de simbolistii ruși și de teosofii vremii, în timp ce propaga arta rusă prin numeroase concerte din turneele efectuate în toată lumea.

După primele creații pentru pian, realizate într-un stil romantic, începe să creeze lucrări simfonice a căror evoluție pornește de la stilul ceaikovskian, mergând vertiginos spre noile țeluri ale muzicii sale eliberatoare. Descătușându-se de lanțurile tradiționale, Skriabin inova în limbaj, mai ales în armonie unde a mers până la lărgirea sistemului tonal și la prefigurarea unor procedee seriale. Acordul său sintetic, (alcătuit din șase cvarte - do, fa diez, si bemol, mi, la, re), supranumit "mistic", trebuia să fie nu numai un pivot al sistemului sonor, ci și un stâlp al restaurării armoniei cosmice.

Față de curentele nihiliste și temerile apocaliptice de la sfârșitul veacului al XIX-lea, Skriabin, ca și alți mistici ai vremii, căuta soluții pentru salvarea omenirii aflată în derivă. Țelul final al tendințelor sale era o sinteză a tuturor artelor în drama sa *Mister*, o sinteză care adună poezia dominată de exclamații și suspine, cu corespondențe colorate ale armoniei, dansul extatic colectiv, senzații olfactive și o muzică eliberată de canoanele tradiționale. Acțiunea *Misterului* urma să se desfășoare într-un templu indian, situat pe malul unui lac, departe de nimicnicia omenească, pentru a se putea ajunge la o lume nouă cu ființe pure, spirituale. Nu și-a putut îndeplini temerarul proiect, fiindcă

boala cumplită a leucemiei i-a întrerupt firul vieții, în anul 1915, la vârsta de 43 de ani.

A reușit să realizeze scenariul și să compună partea introductivă. Este îndoielnic dacă finalizând proiectul, acesta ar fi însemnat cu adevărat o realizare epocală. Ne gândim că însuși *Gesamtkunstwerk*-ul lui Wagner, cu tot succesul de care s-a bucurat, n-a reușit să înlăture opera tradițională, nici să impună "opera totală" ca model necontestat al muzicii dramatice. Atât teoriile teosofice, cât și insolitele împletiri de limbaje artistice cu modalități de expresie diferite, ar fi făcut greu de împlinit o lucrare coerentă și convingătoare. Din păcate nu ne-a rămas nici ca experiență trecătoare, cum a fost și sunt multe în istoria muzicii. Dar vigoarea cu care vrerile sale au purces la noi modelări și organizări ale materialului sonor, au servit viitorului pentru câștigarea unor noi potențe dramaturgice muzicale.

Era convins că muzica are "o forță incomensurabilă, chemată să transforme omul și întregul univers". Lucrările sale tind să ajungă finalmente la misterul "în care s-ar împlini în extaz reîntoarcerea cosmosului la unitatea artei divine". Skriabin a procedat cu forțe sporite la redarea gândurilor și a trăirilor omului, urmărit de angoasa existențială și de ardenta năzuință de a stârpi răul dominator din lume. Fire sensibilă și mereu frământată, Skriabin ne mărturisește prin ce sfâșietoare stări sufletești trecea: "Câteodată am impresia că forțele îmi sporesc fără margine; că am învins totul și că totul este al meu. Alteori am conștiința unei totale neputințe, mă cuprinde oboseală și devin apatic. Nu cunosc niciodată echilibrul."

Încă din prima perioadă de creație, când domină genul pianistic miniatural (*preludii, studii, valsuri, mazurci, nocturne, impromptus*-uri, dar și unicul său *Concert pentru pian și orchestră* - 1897) este un romantic tributar lui Ceaikovski, Chopin, Liszt sau Wagner. Totuși, personalitatea sa se detașează datorită imaginilor bine conturate și foarte diverse, în care poezia delicată și subtilă alternează cu robustețea expresivă, iar patetismul înflăcărat cu tragice presimțiri. Pianistica sa este strălucitoare, dar el subordonează permanent elementele de virtuozitate unei variate game de expresii, de la contemplare la visare, de la melancolie și frământare patetică la intens dramatism. Și în primele sonate pentru pian prezintă influențe ale lui Chopin (marșul funebru din prima sonată), apoi își configurează un stil și structuri originale (a doua sonată din două părți, a treia din patru părți), renunțând treptat la desenul melodic cursiv prin fragmentarea lui în linii melodice frânte și alternarea frecventă a expresiilor.

Aceeași evoluție stilistică, de la postromantism la prefigurări expresioniste se deslușește și în creația simfonică. Din anul 1900 abordează muzica simfonică, începând cu o *Simfonie* în șase părți (scrisă pentru soliști, cor și orchestră), ceea ce dovedește aderența la tipul simfoniei postromantice. Numărul mai mare de părți, lărgirea aparatului orchestral, includerea vocilor, ne face să ne gândim la concepția mahleriană asupra simfoniei. Totodată se vede limpede că utilizează genul în spirit programatic, fără a-l concepe ca o desfășurare epică, ci ca o

pledoarie pentru unul din aspectele poziției sale filosofice. Este un elogiu adus artei, pe care o considera ca o eternă forță de înălțare și transfigurare a omului.

Simfonia a II-a (1903) reprezintă un important moment în evoluția simfonismului său și o tranziție către marile sale afirmări în domeniul simfonic. În privința nuanței programatice, *Simfonia a II-a* pare a reveni la acel programatism imanent, pe care Ceaikovski îl considera condiție necesară a muzicii. Cele cinci părți ale simfoniei par să confirme existența unui program nedeclarat, căci dilatarea introducerii lente ajunge la proporția unei frământări meditative asupra sorții. Partea a doua respectă forma și profilul dramaturgic al allegro-ului de sonată, în timp ce a treia mișcare este obișnuitul Andante cu o atmosferă de nocturnă liniștită, învolburată de unele tensionări, toate încadrate în evocarea bucolică a omului cuprins de farmecul naturii. Finalul se abate de la regulă, căci este compus dintr-o parte agitată, ce înlocuiește Scherzo-ul, totul fiind încununat cu a cincea parte, o epodă amplă și majestuoasă.

Prin elocvența temelor și claritatea construcției, *Simfonia a II-a* oglindește pe muzicianul romantic pornit din ambianța simfonismului rus și ajuns să se integreze, prin armoniile sale din ce în ce mai neobișnuite, în estetica simfonismului postromantic de tip Mahler. Aceasta se confirmă mai ales prin *Simfonia a III-a* (1904 - Lupte, Voluptate, Joc divin), pe care criticul rus Osowski o considera ca "fiind începutul unei ere noi în arta muzicală", prin felul de a privi simfonia ca o desfășurare poematică. A dat genului o fervoare emoțională mult mai puternică, o libertate structurală și, mai ales, adâncirea contrastelor tuturor elementelor de expresie și a modalităților de scriitură.

Simfonia a III-a merge mai departe, părăsind treptat claritatea expunerii, dimensiunile temelor și adăugând teme complementare. Armonia se cromatizează, ceea ce îi dă un plus de tensiune interioară. Legătura cu atmosfera rusă se menține, dar gândurile care îl frământă pe Skriabin fac ca expresia muzicală să nu mai aibă vechile străluciri. Această simfonie, în care nu numai omul își mărturisește trăirile, ci și artistul își face profesiunea de credință, este o lucrare permanent încălzită de sinceritatea expresiei și de frumusețea care domină până în cele mai tensionate momente. Autorul a conceput-o ca un triptic de inspirație divină, transcendând fermentul vieții sale interioare pentru a descoperi ca forță motrică însăși divinitatea. De aceea, simfonia este subintitulată de autor *Poem divin*. De aici și până la *Poemul extazului* (1907) nu mai este decât un pas. În poemele simfonice și în ultimele sonate pentru pian se constată un proces de mari căutări, de permanente ieșiri din vechile tipare și realizarea unei sinteze a orientărilor muzicale ale vremii.

Dacă în *Poemul divin* face apel la universul metafizic, în *Poemul extazului* ajunge la aceeași lume prin ieșirea din eu și prin lupta pentru împlinirea idealului. Este un produs al impresionismului, o treaptă valorică importantă între Ceaikovski, Korsakov și Stravinski. Scris într-o formă liberă de sonată, teme melodice se risipesc în numeroase motive scurte foarte pregnante, patru fiind principale. Destul să amintim motivul întrebării utilizat de Beethoven, Liszt și Franck, pe care îl găsim în *Simfonia a III-a* integrat în tema năzuinței și a

resemnării, apoi în tema cardinală a impetuozității omului doritor să-și depășească limitata condiție umană din *Poemul extaxului*. Motivul se singularizează și devine elementul central al poemului. Alături de acesta, poemul cuprinde în expoziție și tema nostalgiei, a visului, a voinței și a afirmării de sine. Întâlnim și linii melodice secundare cu o culoare specific impresionistă, ele reprezentând fundalul desfășurării dramatice a laitmotivelor. Ritmia este foarte elastică și capricioasă, mereu dinamică atât prin schimbările metrice, cât și prin suprapunerile poliritmice. Tehnica polifonică este des întrebuințată în dezvoltare, unde realizează sonorități foarte încărcate și tensionate. Armonia se depărtează de spiritul tonal prin continue cromatizări, iar notele alterate presărate în acorduri permanentizează ambiguitatea și neliniștea omului în continuă aspirație spre extatic. Folosește uneori și o orchestră uriașă prin creșterea partidelor de instrumente, iar agogica și dinamica contribuie la expresia mereu schimbătoare.

Cu *Prometeu* (1910), care încheie ciclul poemelor și care subliniază ideea sacrificiului și eroismului uman, Skriabin ajunge la momentul în care își pune în practică proiectele vizionare. Amplificând și exacerbând tensionările pe toate planurile, el realizează poemul pentru o orchestră gigantică, înscriindu-se în noua tradiție postromantică. Adaugă un pian obligato, cor mut și un aparat de colorare a armoniilor, ce proiectează pe un ecran culorile corespondente ale armoniei. La prima audiere de la Moscova (1911, dirijor Kussevițki), autorul susținea partea pianului, fără ca execuția să fi fost însoțită de efectele coloristico-vizuale.

Din nefericire, Skriabin nu a mai trăit pentru a-și pune în practică intențiile de realizare a acelei opere totale, *Misterul*, care trebuia să cuprindă cele mai diverse mijloace de exprimare artistică. Rămâne deci intenția de polifonizare a simfoniei care, deși nu aduce nimic nou în estetica simfonismului romantic, situează simfonia într-un cadru programatic, ce implică și o structurare adecvată prin modelarea tiparului formal.

Două sunt caracteristicile simfonismului său, care se pot desluși și în creația pianistică: poematizarea în cadrul unui programatism de ordin filosofic generalizant și expresia unei iubiri care duce la extaz. Cu alte cuvinte, pornind pe două căi, pe cea a speculației filosofice și a iubirii, Skriabin vrea să ajungă la expresia omului în extaz eliberat de constrângeri și convenții. El subliniază ideea că forța iubirii transformă omul și-l ajută să-și împlinească setea sa de desăvârșire.

Creația sa pianistică, pătrunsă inițial de tradiția Chopin, Ceaikovski și Liszt, capătă treptat sensuri poematice, începând cu unele miniaturi ca *Poemul satanic*, op. 36, *Poemul straniu* op. 45 nr. 2, *Poemul tragic* op. 50, *Poemul enigma* op. 52 nr. 2, *Poemul înaripat* op. 52 nr. 4, continuând cu ultimele șase sonate din cele zece. În ultimele cinci sonate, elaborate după creațiile simfonice, se deslușește procesul constituirii noului său limbaj muzical. El pornește de la evitarea pilonilor clasici ai armoniei tradiționale prin diferite procedee cunoscute deja din muzica postromanticilor, în special cromatizarea intensă. Este vorba de

tranziții neașteptate de la o armonie la alta, făcută cu alterarea unora dintre notele componente ale acordului precedent. Astfel că legătura așteptată conform uzanțelor clasice nu se mai produce, fiind înlocuită cu o altă armonie surprinzătoare. Atât de sinuoase sunt trecerile armonice, încât Serghei Taneev a spus despre muzica *Sonatei a V-a*, scrisă într-o singură parte, "că nu sfârșește niciodată".

În ultimele sonate pentru pian, ca și în *Poemul extazului* și al *Focului*, folosește acorduri insolite pentru urechea deprinsă cu armoniile clasice. Sunt conglomerate în care sunetele sunt etajate pe cvarte, altfel decât în armonia tonală tradițională, astfel că sonoritatea lor este mai bogată. Întâlnim acorduri sintetice cu sunete mai numeroase, ce nu ne mai trimit la legătura tonală funciară a muzicii, ci anticipă noile structuri armonice profesate de Stravinski și Schönberg. Skriabin realizează legătura dintre armonie și mersurile melodice prin desfășurarea conglomeratelor acordice, obținând uneori linii melodice în care sunt cuprinse cele 12 sunete cromatice.

Rahmaninov și Skriabin aduc la începutul secolului al XX-lea în muzica europeană o vigoare dramaturgică, dublată de efervescența launtrică a artistului al cărui lirism conferă creației o inegalabilă forță de seducție. Skriabin duce la paroxism romantismul prin îndrăzneli novatoare de limbaj, în timp ce Rahmaninov, care îi supraviețuiește, rămâne ancorat încă mult timp într-un postromantism eclatant și durabil.

Dacă școala de la Moscova a dat pe cei doi iluștri și originali promotori ai valului rus, școala de la Petersburg va fi prezentă cu alte două mari nume: *Alexander Glazunov* și *Igor Stravinski*, reprezentând două extreme ale culturii ruse contemporane. Al. Glazunov (1865-1936), elev al lui Korsakov, are un strălucit debut la 17 ani cu prima sa *Simfonie*, dirijată de Balakirev la "Concertele ruse" din Petersburg. Criticul Cesar Kiui îl elogiază, asemănându-l cu Mendelssohn, care, la aceeași vârstă, obținuse un mare succes cu uvertura *Visul unei nopți de vară*. Aserțiunea a fost profetică într-o oarecare măsură, fiindcă Glazunov, după o explozivă apariție în viața muzicală și după sprijinul generos al lui Beliaiev, era considerat ca un artist de mare viitor. Din păcate, se va circumscrie într-o atitudine clasicizantă, chiar academică, ceea ce va zăgăzui drumul succeselor.

A rămas însă un respectat muzician, datorită competenței cu care a profesat la Conservator, unde predă instrumentația (din 1899) ca urmaș al lui Korsakov și ca director al acestei instituții (1905-1928). De asemenea, faima sa s-a datorat și activității de dirijor în țară și străinătate. A scris nouă simfonii, suite și tablouri simfonice, fantezii, rapsodii, concerte, baletul *Raymonda*, miniaturi vocale și instrumentale. Se menține și astăzi în repertoriu prin *Concertul pentru vioară și orchestră*, prin poemul simfonic *Stenka Razin*, *Cvartetul slav* și *Noveletele* pentru pian și, foarte rar, câte o simfonie. Mai des apar în programe unele romane, dar mai ales *Concertul pentru vioară și orchestră*.

Prima parte a concertului este străbătută de un lirism înflăcărat și patos viguros. În această frământare neobișnuită, nu îl găsim pe clasicul Glazunov

din cvartete, ci pe romanticul care cutează să calce tiparele fundamentale. El îmbină primele două părți ale concertului într-una singură. Alături de prelucrarea elementelor tematice principale, în dezvoltare aduce un cântec trist, ce ține loc de cuvenita mișcare secundă. Nemijlocit, după o lungă cadență, trece la o idee muzicală, pe care va clădi finalul concertului. Tema amintește de semnalele de vânătoare cu apelurile la trompetă. Luminoasa tonalitate majoră schimbă cu totul atmosfera prin cântecul frenetic al tinereții entuziaste. Variațiunile temei nu întunecă atmosfera. În încheiere, expresia trepidantă este continuu amplificată prin accelerarea caracteristică dansului popular, sfârșind într-o stare de extaz dionisiac.

În valul rus, revărsat în viața muzicală a Occidentului, Glazunov n-a produs șocuri, în schimb temperarea clasicizantă a stilului său a constituit puntea necesară spre pătrunderea și adâncirea muzicii ruse care prezenta atâtea noutăți. Dacă Glazunov a fost muzicianul lesne acceptat de occidentali, celălalt petersburghez *Igor Stravinski* a fost o adevărată petardă. Ca și Gluzunov, Stravinski (1882-1971) figurează printre ultimii elevi ai lui Korsakov. Caracterul său impetuos și imprevizibil, îl face ca de la primii pași să-și afirme o personalitate care, nu rareori, a scandalizat muzicienii timpului.

De-a lungul veacului al XX-lea, în cultura muzicală europeană s-au încrucișat diferite curente, încât compozitorii reprezentativi – R. Strauss, Bartók, Schönberg, Hindemith, Stravinski – au avut în cursul vieții lor meandre stilistice. Stravinski s-a dezvoltat într-o perioadă în care romantismul trăia ultimele licăriri cu Mahler, Strauss, Rahmaninov, Skriabin, Reger, Pfitzner.

Născut în 1882 la Oranienbaum, el descinde dintr-o nobilă familie poloneză, strămutată la Petersburg. I. Stravinski trăiește într-un mediu artistic prielnic dezvoltării înclinațiilor sale muzicale, tatăl său fiind bariton la “Teatrul Imperial” din Petersburg. Renunță la cariera de jurist, muzica acaparându-l de mic, după ce descoperă creația clasică rusă, pe Glinka, Ceaikovski și apoi muzica francezilor (Debussy, Ravel, Fauré, d’Indy, Schmitt), ascultată la concertele date în cadrul “Serilor de muzică contemporană” de la Petersburg. Emul al lui Korsakov, începe prin a fructifica tradiția școlii clasice ruse, dar nu ca un epigon, ci ca un autentic spirit novator. Refractor urmării tradiției, este avid de nou, încât sondează diferite zone stilistice, de la folclorism la sonoritățile neoclasice și chiar seriale.

La căsătoria fiicei lui Korsakov cu Max Steinberg, un discipol favorit al lui Korsakov, Stravinski scrie piesa *Foc de artificii* (1908), care dă măsura viziunii specifice lucrărilor din așa numita “perioadă rusă”. Ascultând la “Concertele ruse”, dirijate de Zilotti, *Foc de artificii* și *Scherzo fantastic*, coregraful Serghei Diaghilev intuiește talentul tânărului Stravinski și-i propune colaborarea la spectacolele “Baletului rus” de la Paris.

Diaghilev va prezenta mai întâi baletul *Silfidele*, în care Stravinski orchestrează miniaturi de Chopin, apoi fantezia simfonică *Păsărea de foc* (1910), în care evocă farmecul basmului popular prin melodii arhaice, ritmică sălbatică și armonii modale, toate înveșmântate cu o orchestrație somptuoasă și pitoresc

colorată. Subiectul baletului este inspirat de un vechi basm popular rus. În vremuri îndepărtate, o prințesă frumoasă a fost răpită de vrăjitorul Kașcei, care a dus-o în grădina sa fermecată. În final, monstrul vrăjitor își dă sufletul și puterea vrăjii sale se risipește, iar prințul Ivan, după mai multe peripeții, își regăsește iubita, marcând astfel victoria binelui asupra răului și a întinericului.

În baletul *Petrușka* (1911), străbătut de veselia și pitorescul bâlciurilor din timpul sărbătorilor ruse, găsim ritmuri asimetrice, poliritmii, schimbări dese de măsuri și suprapuneri politonale. Din anul 1913 datează baletul *Ritualul primăverii*, în care realizează tablouri ale Rusiei păgâne cu viața ei primitivă, apelând la violente ritmii preluate din folclorul rus și la o orchestrație multicoloră și masivă în tonul romantismului rus. Disonanțe multiple aduc și combinații politonale, ce nu distrug însă țesătura tonală. Scandalul din 1913 de la "Teatrul Champs-Élysées", unde muzica sălbatică și maiourile mulate pe corpurile balerinilor au dezlănțuit furia spectatorilor tradiționaliști, a rămas în istorie ca un moment de referință pentru înlăturarea calofoniei drept condiție necesară a muzicii. Prezintă vechiul ritual de sacrificare al unei tinere fete la începutul primăverii pentru a ajuta renașterea naturii, baletul *Ritualul primăverii* marchează tendința spre primitivismul dur, cu asprimi armonice, ritmuri violente și orchestră mărită, experimentată parțial și în lucrările anterioare. Reia bitonalitatea, prezintă și în *Petrușka*, și păstrează ritmul ca element suveran, începând cu "dansul pământului", "dansul șobolanului", "cortegiile de primăvară" și sfârșind cu "dansul sacru al celei alese", unde primează frenezia ritmică.

În afara revoluționării limbajului muzical, Stravinski a produs stupoare și cu *Povestea soldatului* (1917), unde trei personaje mimează acțiunea în sunetele unei muzici insolite, apoi cu *Ragtime* (1918) și *Piano Rag music* (1920, dedicat lui A. Rubinstein), în care a folosit cu succes elemente jazzistice specifice.

În *Povestea soldatului* domină atmosfera rusă, datorită subiectului preluat dintr-o poveste a lui Afanasiev. Scrisă ca muzică de scenă pentru a acompania textul elaborat de Ramuz, lucrarea are ca temă lupta între bine și rău, lupta diavolului pentru cucerirea sufletului omului. Stravinski tratează această temă cu umor, jonglând cu sonoritățile eteroclite ale unei formații orchestrale restrânse și, în ciuda dispersării timbrale, realizează iscusite și echilibrate sonorități. Folosește un ansamblu de cameră neobișnuit, cuprinzând șapte instrumente, un povestitor care recită în timp ce pe podium se mimează acțiunea. Alături de motivul viorii de esență folclorică rusă, autorul apelează la motive din dansurile moderne, *valsul* vienez, *tango-ul* argentinian, *passo doble* spaniol, *ragtime* nord-american, dar și la marș și la *coralul* german, subliniind caracterul universal al temei faustice de la baza povestirii ruse. Sonoritățile fruste, armoniile dure, traseul motivic și ritmica extrem de variată prevestesc noul său drum stilistic. După creațiile din perioada rusă, Stravinski va sonda alte zone stilistice: un sever neoclasicism și o organizare serială mai puțin riguroasă.

Începând cu anul 1914 trăiește în Elveția, unde se împrietenește cu dirijorul Ernest Ansermet, poetul Ramuz și cu pictorul Picasso, care îi vor

stimula activitatea creatoare, pentru ca din 1920 să se stabilească la Paris, iar din 1939 în America. Tot de "perioada rusă" aparțin: opera *Privighetoarea* (1914, după un basm de Chr.Andersen), povestea burlescă *Vulpea* (1917, după o poveste rusă), scrisă în același stil primitiv cu orchestrație frustă dar rafinată, cantata coregrafică *Nunta* (1917), inspirată din vechiul ritual ucrainean de nuntă, ultima lucrare rusă fiind opera bufă *Mavra* (1922, după Pușkin), toate aceste lucrări impunându-l în lumea muzicală europeană.

În afara acestor insolite lucrări, care au zguduit lumea muzicală, Stravinski s-a axat pe o poziție neoclasică. După cum declara compozitorul, el dorea "să producă auditoriului emoții" prin lucrările sale. Deși în 1915, Debussy, un admirator al său, îi scria: "Stravinski, sunteți un mare artist! Fiți cu toate forțele un mare artist rus! Este frumos să fii al țării tale și atașat de pământ, de cei mai umili țărani", după opera *Mavra* se depărtează de filonul rus, optând pentru linia neoclasică în *Concertino pentru cvartet de coarde* (1920), *Simfonia pentru suflători* (1920) scrisă în memoria lui Debussy, *Octuor-ul pentru suflători* (1923), *Concertul pentru pian, contrabas și instrumente de suflat* (1924).

Primul semn al schimbării sale stilistice datează din anul 1919, când compune baletul *Pulcinella* (1919 - o pastişă după trio-sonatele de Pergolesi), urmat de opera-oratoriu *Oedip rege* (1927) în stilul solemn händelian, baletul *Apollo - inspiratorul muzelor* (1927, cu tradiționale dansuri ale Barocului) și *Sărutul zânei* (1928, după un basm de Andersen), un potpuriu scris pe teme de Ceaikovski, *Capriccio pentru pian și orchestră* (în stil Weber), *Simfonia psalmilor - întru gloria lui Dumnezeu* (1930 - pe trei versete din trei psalmi) cu moduri bisericești, baletul *Jocul de cărți* (1936) cu rezonanțe rossiniene, *Concertul pentru vioară și orchestră în Re* (1935), *Concertul Dumberton Oaks* (1938), în genul concertului grosso.

Dacă în *Simfonia în Do major* (1940) și *Simfonia în trei părți* (1945) rămâne atașat de simfonismul clasic, pentru orchestra lui Woody Hermann scrie *Concertul Ebony* (1945) în stilul jazzului simfonic. În *Missa* sa reînvie polifonia renascentistă, baletul *Orfeu* (1946, scris pentru "Baletul american" al lui G. Balanchine) este un omagiu adus lui Monteverdi și operei italiene, ultimele sale lucrări neoclasiche fiind *Concertul în Re major pentru orchestră de coarde* (1946) și opera *Rake's Progress* (1951), unde parcurge istoria bel canto-ului italian.

Întrebat ce a vrut să spună în *Simfonia în trei părți*, Stravinski a răspuns prompt: "N-am vrut să spun nimic, ci am vrut să facă pur și simplu muzică", afirmând deci net poziția sa în favoarea muzicii absolute. Totodată, a declarat, însă, că: "S-ar putea ca această simfonie să conțină un ecou al suferințelor omenirii, provocate de Al Doilea Război Mondial."

Stimulat de discipolul său Robert Kraft, un fanatic al serialismului webernian, Stravinski a vrut să țină pas cu vremea și să arate că niciodată nu se simte depășit. În preajma vârstei de 80 de ani, el abordează tehnica serială. După *Cantata* (1952 - pe vechi texte englezești anonime), scrie *Canticum sacrum* (1956- pe texte biblice, amintind de Gabrieli), în care partea a doua și a treia sunt în stil dodecafonic, baletul *Agon* (1957), cu trei părți serial dodecafonice, și

oratoriul *Threni* (1958) pe texte biblice din *Lamentațiile lui Ieremia*. Lucrările sale dodecafonice nu se deosebesc de celelalte creații ale sale, păstrând același stil caracteristic, dar adaptând procedeele tehnicii seriale propriei sale gândiri componistice.

În *Poetica muzicală*, care conține conferințele ținute de el la Harvard, și în *Cronica vieții mele* Stravinski își expune preceptele sale estetice, considerând muzica drept o "arhitectură sonoră" de mare forță expresivă. Potrivit profesiei sale de credință, muzica "este o artă autonomă și un mijloc de ordonare a timpului". Având marea capacitate de a se adapta și de a asimila toate tehnicile componistice, Stravinski a fost caracterizat de către compozitorul O. Messiaen drept "omul cu 1001 de stiluri".

Unul dintre cei mai reprezentativi compozitori ruși din prima jumătate a veacului al XX-lea este și *Serghei Prokofiev* (1891-1953), care ilustrează o fericită îmbinare a tradiției cu inovația. El a îmbogățit muzica modernă cu mari și valoroase lucrări, de la simfonii, concerte, cvartete, sonate la opere și balet. Creația sa a șocat contemporanii prin dinamismul ritmic și melodică neconvențională, înveșmântată cu incisive armonii. Încă de tânăr a fost atras de găsirea unor noi drumuri. Fire iscoditoare, și-a îmborsărit neconținut limbajul, fără a repudia formulele muzicale în uz. El apelează și la izvorul folcloric, integrat organic în propria sa gândire artistică. De la începutul carierei sale, la baza crezului său artistic a stat înnoirea: "Am căutat mereu un limbaj original, detest imitația și procedeele deja folosite. Nu pot să mă ascund sub masca altuia. Vreau să fiu eu însumi", țelul său suprem fiind libertatea absolută în alegerea elementelor de exprimare muzicală.

S-a născut în anul 1891, în satul Sonțovka din Ucraina, unde tatăl său era inginer agronom, iar mama sa o bună pianistă. Copil precoc, primele noțiuni muzicale le primește în familie, de la cinci ani datând și primele încercări de compoziție. În urma lecțiilor de armonie cu compozitorul R. M. Glier, acesta îl îndrumă spre Conservator, unde studiază pianul cu Ana Esipova, orchestrația cu *Nicolai Al. Cerepnin* (1873-1945), compoziția cu *Anatol Liadov* (1855-1914) și *Korsakov*, care-i prilejuiesc cunoașterea muzicii clasice ruse și universale. Clocotul juvenil și firea sa nonconformistă aspirau spre înnoire, neprețuind prea mult învățământul academic al profesorilor săi, ci prefera creația, pe atunci nouă, a lui Skriabin, R. Strauss, Debussy și Schönberg. Mai deschis față de novatorism a fost Cerepnin, care nota despre convorbirile avute cu elevul său următoarele: "Îmi vorbea în așa fel despre inovație, încât mă simțeam aproape un muzician retrograd."

Dornic să cunoască cât mai multă muzică, în timpul studenției a frecventat grupul artiștilor moderni, participând la "Serile de Muzică Contemporană", organizate la Petersburg. Prezența sa la acest cenaclu de avangardă a fost salutăată cu interes, remarcându-i-se: "Originalitatea și cutezanța, el mergând mai departe decât compozitorii francezi contemporani. Din toate înclinațiile acestei bogate fantezii creatoare răzbate un mare și incontestabil talent, încă neechilibrat, care se lasă antrenat de orice impuls."

La absolvirea Conservatorului (1912), scrisese deja primul *Concert pentru pian și orchestră în Re bemol major, Toccata, Sarcasme, Halucinație* pentru pian. Fiind un virtuoz pianist, cucerește primul premiu la concursul de pian "Rubinstein" (din 1914), unde a interpretat primul său concert, în locul unuia clasic. La Londra urmărește spectacolele baletului rus, la Paris îi cunoaște pe Stravinski și Debussy, iar la Roma pe Diaghilev, prezență hotărâtoare pentru destinul său artistic, ca și pentru compatriotul său Stravinski.

Până la stabilirea sa în străinătate (în 1918), compusese asprele tablouri despre Rusia păgână din cunoscuta *Suită scită* (1916, extrasă din baletul *Alla și Lolly*), *Simfonia clasică*, în stilul transparent al suitei clasice din secolul al XVIII-lea, paginile lirice ale primului *Concert pentru vioară și orchestră în Re major* (1917), opera *Jucătorul de cărți* (1916), după nuvela lui F. Dostoievski, și mozaicatele piese pentru pian *Viziuni fugitive*, creații care au surprins publicul prin sonorități și ritmuri agresive, armonii îndrăznețe și o largă gamă de expresii. În cantata *Șapte, ei au fost șapte* (pe un text caldeean), evocă cei șapte titani ai lumii și apelează la suprapuneri politonale și dese țesături polifonice. Tânărul compozitor și-a făurit un limbaj original, cu rostiri melodice concise și ritmuri violente, armonii ascuțite, turnate în arhitecturi tradiționale.

Dorind să respire "aerul proaspăt al mărilor și oceanelor", se stabilește în 1918 în America, iar din 1922 în Franța, unde apare în triplă ipostază de pianist, dirijor, compozitor, repurtând succese doar în calitate de interpret. Lunacearski, comisarul cultural al Rusiei sovietice, îi aprobă turneul american, fiind sigur că prezența acestui tânăr în lume, cu muzica sa revoluționară, va ridica prestigiul culturii muzicale ruse. La Chicago (1921), Prokofiev și-a dirijat opera bufă *Dragostea pentru cele trei portocale* (1919), inspirată de povestea lui Carlo Gozzi despre un prinț fermecat, prilej de a scrie o muzică cu nuanțe pitorești și o orchestrație viu colorată în genul lui Korsakov.

În al treilea deceniu colaborează cu Diaghilev, pentru al cărui ansamblu scrie trei baletе: *Șut (Măscăriciul - 1921)*, *Pas de oțel* (1927), *Fiul risipitor* (1929). Compune și trei *Simfonii* II-IV, ultimele trei *Concerte pentru pian și orchestră* din cele cinci, *Concertul pentru vioară și orchestră în Sol major nr. 2* și opera *Îngerul de foc*, care nu va fi reprezentată decât după moartea autorului. Orchestrația aspră și violent colorată, ne înfățișează latura agresivă a personalității sale, eclipsând uneori chiar tonul primitiv al compatriotului său Stravinski.

În baletul *Pas de oțel* glorifică era industrială prin stilizarea infernalelor zgomote ale mașinilor, pe când sonoritățile învăluitoare din *Fiul risipitor*, după cunoscutul episod biblic din Evanghelia lui Luca, ne transpun într-o lume a credinței recâștigate. Puternic impresionat de romanul lui Valeri Briusov despre delirul mistic al unei femei, care-și transferă vedeniile asupra unui cavaler și care va fi salvată într-o mănăstire de călugărițe, scrie opera fantastică *Îngerul de foc*, un spectacol de groază cu încleștări sonore și nuanțe expresioniste. La cererea dirijorului S. Kussevitzky a compus *Simfonia a IV-a*, pentru aniversarea a 50 de ani de existență a Orchestrei din Boston (1930), în timp ce *Concertul de pian și orchestră pentru mâna stângă în Si bemol major* (1931)

l-a dedicat pianistului P. Wittgenstein care, neînțelegându-l, a refuzat să-l cânte.

Trăind în străinătate, cunoaște tribulațiile artistului nevoit să-și facă cunoscută muzica, fie ca creator, fie ca interpret. Se simțea tot mai străin printre cei care dirijau viața muzicală europeană. Dezamăgit de faptul că nu și-a putut reprezenta unele lucrări în America, el nota cu amărăciune: "Venisem prea devreme în această țară. Copilul - America - nu crescuse destul de mare pentru a asculta muzica nouă."

La Paris, în anul 1932, formează împreună cu *O. Ferroud, Jean Rivier, Henry Barraud* "Societatea de muzică de cameră - Triton", organizând concerte cu propria lor muzică. Indignat de spiritul comercial al impresarilor, se gândea tot mai mult să revină în țară, unde spera să găsească condiții de viață favorabile unui artist. Reîntors în țară, în 1934, cu greu primește aprobări pentru a dirija sau a concerta ca pianist în străinătate, ultimul turneu european îl va întreprinde în anul 1938, după care se dedică compoziției.

Dacă în perioada rusă (1912-1918) s-a războit cu canoanele academice ale profesorilor săi, în cea sovietică (1934-1953) se izbește de implacabila cenzură și de restricțiile ideologice ale guvernului sovietic. A fost obligat să compună muzică oficială: *Omagiu lui Stalin*, oratoriul *De strajă păcii* sau opera *Povestea unui om adevărat*, având la bază romanul lui Boris Polevoi despre destinul unui aviator sovietic. Cu toate aceste îngrădiri și impuneri oficiale, scrie valoroase creații în mai toate genurile: trei opere, *Semen Kotko* (1939), *Logodnă la mânăstire* (1940- după R. B. Sheridan), *Război și pace* (1952), ultimele trei *Simfonii V-VII*, trei balete, *Romeo și Julieta*, *Cenușăreasa*, *Floarea de piatră*, două cantate, *Al. Nevski*, *Ivan cel Groaznic*, basmul *Petrică și lupul*, *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră în Sol major* (1935), *Concertul pentru violoncel și orchestră în mi minor* (1939), ultimele *Sonate pentru pian*.

Încă din anul 1937, comisarul cultural Andrei Jdanov i-a etichetat creația drept "antidemocratică", la care Prokofiev a replicat în "Pravda" cu articolul "Răspândirea artei", subliniind faptul că: "Îndemnul de adaptare la gustul publicului denotă dispreț față de nivelul cultural și gustul său estetic. O astfel de tentativă este lipsită de sinceritate, iar o muzică nesinceră nu este viabilă."

Și în anul 1948, compozitorii Prokofiev, Șostakovici, Hacıaturian, Muradelli au fost acuzați, de același Jdanov, de formalism și cosmopolitism, creațiile lor fiind criticate pentru limbajul inaccesibil maselor largi și îndemnați spre simplism și abordarea folclorului sub forma de citat. Prokofiev nu și-a distrus personalitatea la comandă și nici n-a aderat la o metamorfoză radicală, ci și în perioada sovietică și-a păstrat limbajul propriu, îndreptându-se acum spre un accentuat clasicism și diatonism, întrucât prin muzica sa nu mai urmărea să șocheze Europa, ci să-și convingă compatrioții. Cu privire la rostul muzicii moderne, Prokofiev afirma: "Nu cred că muzica de astăzi și de mâine trebuie, în mod necesar, să fie o enigmă, pe care nimeni n-o poate înțelege. Dimpotrivă, speranța muzicii moderne constă într-o nouă simplitate."

A compus până în ultimele zile ale vieții sale cu același avânt și dăruire ca în momentul debutului. Conștient de capacitatea de comunicare a muzicii, a

scris importante baletе: *Romeo și Julieta* (1938), în care a realizat portrete bine individualizate, cu sublinierea stărilor sufletești ale personajelor, *Cenușăreasa* (1945, după basmul lui Charles Perrault), un omagiu adus lui Ceaikovski, și *Floarea de piatră* (1953, după un basm popular), cu bogate desfășurări simfonice. În *Romeo și Julieta*, surprinde caracterele și gesturile personajelor, redată cu o muzică a cărei expresivitate merge de la desenul filigranat până la cele mai dure îngroșări expresioniste, de la viziunea irizată a armoniilor transparente până la cele mai violente dezlănțuiri ritmice și armonice.

Fiind în stare să creeze o muzică de mare plasticitate, reușește să dedice și copiilor o lucrare, în care se regăsesc atât imagini din lumea reală, cât și de poveste. Basmul simfonic *Petrică și lupul* (1936, pentru recitator și orchestră) este o reușită lecție de instrumentație, familiarizând copiii cu timbrul caracteristic fiecărui instrument printr-o suită de portrete umoristice, fiecare instrument întruchipând un personaj al basmului.

O revenire la estetica romantică se poate observa în creația sa de operă. Dorind să făurească “o muzică cu oameni vii, cu pasiuni puternice, cu dragostea și ura, cu bucuria și tristețea lor”, el a scris opera *Semen Kotko* (1939), inspirată de evenimentele războiului civil din Ucraina. Prokofiev evocă eroismul unui țăran care fuge la partizani și reușește apoi să-i alunge pe cotropitorii germani. Dramatismul situațiilor și portretele bine individualizate, ca și analiza vieții sufletești a personajelor, sunt zguduitor conturate și în monumentală epopee istorică *Război și pace* (după romanul lui L. Tolstoi) cu mijloace specifice genului dramatic: declamația muzicală, arioso-uri, arii și ansambluri, laitmotive concise simbolizând diferiți eroi.

În urma colaborării cu cineastul Eisenstein, a scris muzica la filmele *Al. Nevski* (1938) și *Ivan cel Groaznic* (1945), realizând ulterior două reușite cantate. De un viguros dramatism, *Al. Nevski* evocă importanta victorie a armatei prințului Nevski (1242) asupra cavalerilor teutoni, înghețați în lacul Pskov. Inspirată tot din trecutul istoric, cantata *Ivan cel Groaznic* redă perioada de ascensiune a puterii ruse, dar și de mare cruzime din timpul domniei țarului Ivan cel Groaznic, adevăratul creator al Rusiei moderne.

Scrisă în 1945, *Simfonia a V-a* este o frescă sonoră a eroismului poporului rus din timpul celui de Al Doilea Război Mondial, pe când *Simfonia a VII-a* (1952) este dedicată tineretului și înfăptuirilor sale mărețe, simfoniile sale fiind scrise într-un limbaj tensionat, ca și ultimele sale sonate pentru pian. Ultimele creații sunt: *Concertino pentru violoncel*, al șaselea *Concert pentru pian și orchestră*, *Sonata pentru violoncel și pian*, a zecea *Sonata pentru pian* rămânând neterminată.

Scrisă pentru primul “Festival mondial al tineretului”, desfășurat în 1953 la Moscova, *Simfonia a VII-a* este o evocare a idealurilor adolescentine. Sondarea universului celor care trăiesc primăvara vieții lor nu se limitează la aspecte exterioare, ci compozitorul merge în profunzime, dezvăluind forța vârstei înaripate, dar și întrebările pe care tinerii și le pun. Caracterul elegiac al primei teme din mișcarea inițială ne trimite la îndoielile și idealurile tinereții. Un moment ritmic servește drept punte spre a doua imagine a tânărului. Este un

cânt al aspirației spre înălțimi, o mărturisire caldă a generozității umane. Treptat, fără emfază și ostentație, melodia ia caracter de imn luminos.

În scherzo-ul următor, pe ritmul de vals, evocă zborul gândurilor tinerești. Nu este un vals dansant de tipul vienez ci un vals mai dinamic și cu deosebită vigoare ritmică. Grația și încântarea alternează cu momente de încrâncenare și de sarcasm. În Andantele liric deapănă linii melodice, ce sugerează gânduri sau calde efuziuni, iar finalul, într-o mișcare cu ritm stenic, ne dă imaginea voinței și entuziasmului nestăvilit al tineretului. Un refren motoric revine constant. Printre episoade apare un cântec marcial, care completează fericit imaginea tinerilor. La sfârșit se aude, apoteotic, tema imnică a năzuinței din prima parte, care se pierde treptat ca amintirea unui vis frumos.

Un loc important în creația sa îl ocupă lucrările pentru pian: 10 *Sonate*, *Studii*, *Toccata în Do*, ciclurile *Sarcasme*, *Viziuni fugitive*, *Poveștile bunicii* de o inepuizabilă fantezie creatoare, cu inventive combinații ritmice, bogată dinamică și variata agogică, strălucitoare culori instrumentale. A scris și muzica de cameră: două *Sonate pentru vioară și pian*, *Sonata pentru violoncel și pian*, *Sonata pentru violoncel solo*, două *Cvartete de coarde*, gândite în spirit neoclasic, cu polifonii dense, rafinate înveșmântări armonice și timbrale, dar și multe lieduri și romanțe.

Estetica sa muzicală prezintă variate aspecte, ce trădează o forță creatoare deosebită. Printre trăsăturile sale stilistice, autorul include în primul rând tendința *clasică*, prezentă încă din primele creații, provenind din audierea sonatelor beethoveniene. În ceea ce privește aspectul *novator*, acesta s-a accentuat după întâlnirea cu Serghei Taneev (1856-1915), care i-a ironizat "armoniile cam simple". La început căuta un limbaj nou cu agresive armonii și ritmuri vehemente pentru a exprima emoții puternice. În *Halucinație*, *Sarcasme*, *Suita scită*, *Simfonia a II-a* întâlnim armonii insolite, dar și inovații melodice, orchestrale și dramaturgice. Audierea creațiilor de genul *Toccatei*, în speță cea de Schumann, l-a îndreptat spre elementul *motoric* în *Toccata*, *Suita scită*, *Pas de oțel*.

Lirismul său are o deosebită profunzime, deși la început apare doar ca o expresie meditativă în *Basm*, *Visuri*, *Povestea bunicii*. Așa cum sublinia autorul: "Mult timp lirismul nu mi-a fost recunoscut, el, nefiind stimulat, s-a dezvoltat mai lent. Ulterior i-am dat o atenție din ce în ce mai mare." Tendința sa de a persifla cu cruzime frumusețile vieții se manifestă prin ritmuri și melodii colțuroase, cu armonii aspre și culori violente. Prokofiev protestează împotriva epitetului de *grotesc* dat muzicii sale, el preferând să-l înlocuiască cu caracterul *scherzando* sau cu trei cuvinte rusești ce definesc nuanțele lui gradate: glumă, râs și ironie.

Figură marcantă a muzicii moderne ruse, Prokofiev valorifică formele clasice. Rareori apelează la citatul folcloric, spiritul național reieșind din inflexiunile melodico-ritmice și armonizarea modală, chiar arhaică. În universul tonal găsim armonii dure și incisive, cu echivocuri cromatice postromantice și structuri politonale. Ca expresie a sensibilității omului modern, muzica sa are

un caracter antiromantic, fără expresii grandilocvente și balast retoric. Prokofiev a continuat cu strălucire tradiția clasicilor ruși la nivelul modern de dezvoltare a limbajului muzical, asimilând organic cantabilitatea cântecelor populare și vigoarea ritmică a dansurilor ruse în gândirea componistică.

Alături de Prokofiev, compozitorul **Dmitri Șostakovici** (1906-1975) este un important reprezentant al școlii muzicale moderne ruse, închinându-și talentul făuririi unei muzici în care să surprindă eforturile semenilor de a înlătura forțele întunericului și a înfrăți oamenii. Sensibil la evenimentele timpului, el le resimte cu acută emoție, redând în lucrările sale elanurile îndrăznețe sau zbuciumul omului, meditația gravă sau conflicte tragice. Printre notele sale specifice amintim lirismul profund, amplu etalat, și dramatismul încordărilor, neocolind momentele întunecate ale vieții și suferințele omului.

S-a născut în 1906, la Petersburg, părinții săi fiind mari iubitori de muzică. Ca elev al Conservatorului local (1919-1925), studiază pianul cu L. Nikolaiev și compoziția cu ginerele lui Korsakov, Maximilian Steinberg, un discipol al lui Glazunov și directorul instituției. Absolvă studiile cu *Simfonia I* (1925), care s-a bucurat de o reală apreciere, lucrarea demonstrând însușirea simfonismului beethovenian și polifonia bachiană. Tânăr fiind, el s-a interesat de muzica modernă, manifestând afinități pentru Stravinski, Prokofiev, Bartók, Honegger și Hindemith. Referitor la tendințele înnoitoare, el scria mai târziu: "Deși, cu ani în urmă, am plătit un anumit tribut atracției pe care o aveam către modernism, am ajuns la convingerea fermă că nu au nici o perspectivă curente moderne. Nici la noi, nici peste hotare, ele n-au reușit să se impună."

Începând cu anul 1932, ideologii marxiști au impus tezele realismului socialist, îngrădind creația artistică și respingând influența străină a "burgheziei decadente". A fost criticat în 1936 și 1948 de presa oficială pentru aspectele antipopulare și formaliste ale lucrărilor sale timpurii: operele *Nasul* (1930), după nuvela lui Gogol, *Lady Macbeth* (1933), baletul *Șurubul* (1931) și *Epoca de aur* (1930). Depărtându-se de linia tradițională prin adoptarea declamației continue, a ritmurilor insolite și a disonanțelor dure, el a fost nevoit să refacă opera *Lady Macbeth în ținutul Mzensk* într-o nouă variantă, intitulată *Katerina Izmailova*, în care deslușim atitudinea sa de revoltă împotriva obscurantismului.

A fost nevoit să scrie lucrări accesibile, inspirate din realitatea vieții, precum oratoriul *Cântarea pădurilor* (1949) sau muzica la filmele *Căderea Berlinului* (1948) și *Tânăra gardă*. Pe tot parcursul vieții, el a rămas credincios devisei: "Muncă creatoare perseverentă și depusă cu plăcere, pentru a crea noi lucrări, care să meargă la inima poporului, să fie înțelese și îndrăgite de el."

În literatura muzicală din timpul regimului sovietic, Șostakovici a realizat și lucrări în care aduce servicii politice, dar multe dintre ele au o valoare reală. El le-a elaborat fără intenția de a le face utile propagandei, dar cu dorința ca respectivele lucrări să aibă o misiune umană. Astfel, simfoniile sale ne apar ca vaste fresce lirico-epice, fapt subliniat de autor: "Cea mai mare parte a simfoniilor mele sunt monumente funerare. Foarte mulți oameni au pierit la

noi, nu se știe unde sunt înmormântați, nici chiar rudele lor. Sunt gata să dedic fiecărei victime o creație. Din nefericire, aceasta nu este posibil. Le dedic deci toată muzica mea.”

Dacă în lucrările comandate politic, renunță cu greu la sinceritatea exprimării muzicale și la probitatea unui limbaj fără concesii, în operele scrise din propria inițiativă se intuiește întreaga valoare a muzicii sale. A scris 15 simfonii, 14 cvartete de coarde, numeroase concerte, două opere și două operete, muzică instrumentală și vocală. Ca și Mahler, pe care-l aprecia, concepea simfonia ca o mare frescă sonoră, în care a surprins adevărul vieții umane, optimismul strălucitor sau pesimismul întunecat. Găsim și note de grotesc în unele creații, iar în privința orchestrației el este, uneori, tributar lui Ceaikovski. Pornind de la tragicul mahlerian, ajunge la viziunile elevate ale lui Bach.

Tânăr și plin de vervă în prima simfonie, devine tot mai frământat și neliniștit în următoarele simfonii. După *Simfonia a II-a* (1927) și *a III-a* (1929), intitulate “*Octombrie*” și respectiv “*1 Mai*”, simfonii concepute oratorial și poetic, scrie cea de *a IV-a* (1933), socotită o “nebunie a grandorii” datorită dimensiunilor ei neobișnuite. În 1937, dă la lumină *Simfonia a V-a în re minor*, cu care reînnoadă succesul obținut cu prima sa simfonie.

Simfonia nu are un program, dar poate fi ușor descifrată, corelând dramatismul simfonic cu atitudinea politică impusă pe nesimțite de guvernării vremii. Și anume, teama ca regimul sovietic să nu suporte vreun atac distrugător din partea forțelor străine, prima parte schițând clar opoziția dintre bine și rău, ca teme antagoniste, pregnant expuse. Dezvoltarea se face prin încheștări puternice, ce sugerează lupte îndârjite. Partea lentă, prin lirismul grav, oferă prilejul de a sonda durerile produse de înfruntări, în timp ce Scherzo-ul înăsprește dârzenia conflictului. Finalul apoteotic sugerează triumful luptei eroice. Este evident că imaginile, realizate în mod general, pot sugera și un conflict personal, desfășurat în intimitatea conștiinței, și că această luptă între bine și rău, această alternanță între durere și speranță poate culmina cu triumful luminii.

A VI-a Simfonie (1938) poate fi considerată ca o continuare a celei precedente, căci în prima mișcare reia atmosfera tragică din partea lentă a celei de a cincea simfonii. Un Scherzo avântat și un Final rapid completează această lucrare. *Simfonia a VII-a în do minor, a Leningradului* (1941), a cunoscut tribulații neobișnuite, căci autorul, rămas în Leningradul asediat, și-a elaborat muzica ca o consemnare a tragicelor evenimente trăite, iar apoi microfilmul partiturii a ajuns în America, unde dirijorul Arturo Toscanini a executat-o. Această simfonie își datorează celebritatea atât condițiilor în care a fost scrisă, cât și magistralei evocări a înaintării germanilor. Autorul folosește un foarte lung și gradat crescendo, bazat pe ostinato-ul unei persuasive teme ritmice, care produce prin prelungita redare o stare de puternică iritare.

Inițial, proiectase a da titluri părților simfoniei: *Războiul, Evocare, Mari întinderi însuflețite și Victoria*. A renunțat însă, căci programul său este mai

degrabă alegoric decât narativ-descriptiv. Ideea care stă la baza acestei simfonii este lupta poporului pentru apărarea Petersburgului: "Doresc să creez o operă despre oamenii noștri, care devin eroi și care luptă în numele triumfului asupra dușmanului." În prima parte, o temă gravă, cu rezonanțe epice și colorit vechi rus, creează un climat de tragică baladă, în timp ce tema lirico-rustică aduce imaginea unui popor dormic de viață liniștită și de pace. Un ritm marțial dur conturează un marș sec, mașinal, prevestind invazia. Violența ajunge la paroxism, dar dârzenia apărătorilor orașului n-a putut fi înfrântă. Urmează un Scherzo, o oază de liniște sufletească după cumplita tensiune a primei mișcări, după care în Andante tematica încântătoare sugerează admirația față de natura îmbietoare. Un Adagio patetic și grav, ca un cântec de glorie în memoria celor căzuți, precede dezlănțuirea luptei ce va duce la victorie. Părțile acestei simfonii ilustrează parcă antinomia între pace și război.

Scrisă tot în timpul războiului, *Simfonia a VIII-a în do minor* (1943) este de un profund tragism, în schimb cea de *a IX-a în Mi bemol major* (1945), cu muzica ei exuberantă, oglindește bucuria încetării conflagrației și traiul în pace. În *Simfonia a X-a în mi minor* (1953) revine la dramatismul său tradițional cu tente tragice, voind să redea lupta dură între bine și rău, ce sfâșie viața oamenilor. Din punct de vedere formal, Șostakovici pare a renunța la tiparele clasice, optând pentru succesiunea expozitivă a unor tablouri, legate sporadic prin reveniri tematice, ceea ce îi conferă un caracter poetic.

Simfonia a XI-a în Sol major - Anul 1905 (1957) este închinată memoriei Revoluției din februarie, în care include cunoscute cântece revoluționare, iar *a XII-a în re minor - Anul 1917* (1961) este dedicată amintirii lui Lenin. După cea de *a XIII-a Simfonie în Si bemol major* (1962, pentru bas, cor și orchestră, în cinci părți, pe poeme de E. Evtușenko), de o factură poetică, autorul a suferit un nou atac din partea oficialităților partinice. Ca și precedentă, *a XIV-a Simfonie* (1969), asemănătoare *Cântecului pământului* de Mahler, este o succesiune de șapte părți, în care soliștii vocali cântă pe 11 texte de G. Apollinaire, R. M. Rilke, F. G. Lorca, W. Küchelbecker despre eterna temă a existenței umane, a dragostei și a morții. În ultima simfonie, *a XV-a* (1971), strecoară teme de Rossini și Wagner în limbajul său neoclasic.

În genul cvartetului de coarde, Șostakovici are o expresivitate mai echilibrată, reușind cu mijloacele limitate ale cvartetului să atingă culmile dramatice ale simfonismului. După ce scrie primele cvartete în tradiția dramaturgiei beethoveniene, el evoluează către o expresie mai liberă, datorită unui programatism foarte general care delimitează discursul muzical în forme libere. Optând pentru o dramaturgie bazată pe expresive monodii, ce caracterizează creațiile sale pentru cvartete, Șostakovici folosește elocvente duete ale vocilor până la sonorități compacte cu nuanțe violente. Dialogurile între sintagmele line și altele dure contribuie la profilul dramaturgic neașteptat al cvartetelor. De asemenea, pendularea între un lirism duios, tânguitor, și ardente tensiuni dramatice, creează, de asemenea, contrastele care suplinesc absența pilonilor constructivi tradiționali ai cvartetelor. Neavând dimensiunile

simfoniilor, cvartetele datorează acestor contraste, dar și surprizelor de colorit, succesul de care se bucură în domeniul literaturii cvartetului.

În afară de cvartete, în genul muzicii de cameră a lăsat: miniaturi pentru pian, două cicluri de *Preludii și fugi* (1933, 1951), *Sonate pentru pian*, două *Sonate pentru vioară și pian*, *Sonate pentru violoncel și pian*, *Trio*, *Cvintetul de coarde cu pian* (1940), diferite cicluri de lieduri, ultima sa creație fiind *Sonata pentru violă și pian*. În cele două *Concerte pentru pian și orchestră* (1933, 1957), două *Concerte pentru vioară și orchestră* (1947, 1967) și două *Concerte pentru violoncel și orchestră* (1957, 1965), el este mai clasic, mai echilibrat, dominat de tradiționala atmosferă rusă, creată prin formule de proveniență populară.

În lucrările sale trădează o forță dramaturgică excepțională, care îl împinge spre o libertate a construcțiilor, fără ca să lezeze sensurile puternice ale muzicii sale. Din nefericire însă, unele aderențe la regimul sovietic, pe care nu le accepta în intimitatea conștiinței sale, a făcut ca muzica sa să cuprindă și unele pagini fără vibrație emoțională autentică, căci, scriind uneori și la comandă, nu a putut să se implice integral și în creațiile respective. Poate că pendularea între creația care servea comanda socială și cele scrise din impuls interior, produce, uneori, o ambiguitate a expresivității. Critica occidentală a absolutizat însă rolul său de "muzician oficial", ceea ce a făcut-o să minimalizeze realizările artistice de valoare ale acestui compozitor.

Aram Hacıaturian (1903-1971), compozitor de origine armeană, a rămas în toată cariera sa artistică fidel muzicii populare armene, făcând-o să domine creația sa și să intre în circuitul mondial, datorită măiestriei cu care a împletit sintagmele muzicii populare armene cu cele specifice muzicii ruse și europene. Ca și Enescu în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* cu expresive celule melodice preluate din practica populară, expresiile melodice ale lui Hacıaturian nu conțin citate, ci doar creații proprii în care folosește frânturi din muzica populară.

Opinia sa privitoare la raportul dintre național și universal se sprijinea pe afirmația: "Să nu citezi melodii populare, ci să le împletești astfel încât să le aduci la drumul mare al muzicii universale." Deși nu se abate de la spiritul popular, muzica sa nu are un caracter provincial, ci este capabilă de a evoca cele mai diverse trăiri, fapte sau sentimente. El nu se limitează numai la contribuția melodic-ritmică a cântecului armean, ci creează și armonii specifice pentru a realiza expresii autentice. Utilizând și armonii de inspirație populară, el a trebuit să renunțe la pilonii armoniei tonale și la formele muzicale tradiționale, ceea ce l-a condus către o extensie a acestora, fără a le dilua intensitatea dramaturgică. Elementul popular a furnizat limbajului său o policromie, în bună parte privită ca exotica, dar receptată oriunde în lume.

Dintre compozitorii ruși, Hacıaturian s-a bucurat de popularitate tocmai datorită caracterului armean al muzicii sale: *Concertul pentru vioară și orchestră*, *Concertul pentru pian și orchestră*, *Simfonia a II-a cu clopote*, și mai ales baletele *Gayaneh* și *Spartacus*.

Dmitri Kabalevski (1904-1987), cel mai clasic din pleiada compozitorilor

sovietici, este un temperament lin, cu un talent profund liric. De aceea s-a adresat cu multă dragoste tinerilor, creând fermecătoare miniaturi instrumentale, concerte pentru pian, vioară și pentru violoncel. S-a făcut cunoscut și cu muzica luminoasă și sclipitoare a operei *Colas Breugnon* (1972), după R. Rolland.

În istoria muzicii universale, *muzica americană* este prezentă abia în veacul al XIX-lea, odată cu generația compozitorilor preocupați de valorificarea elementelor autohtone în lucrările lor pentru a sublinia specificul american. Primul compozitor, care apelează la muzica negrilor și a creolilor a fost *L. Gottschalk* (1829-1869), el fiind urmat de *A. Foote* (1853-1937), *G. Chadwick* (1854-1931) și *H. Parker* (1863-1919), *H. Fr. Gilbert* (1868-1928).

Timp de câteva secole, folclorul american a sedimentat straturi eterogene, începând cu muzica indienilor, a negrilor africani, aduși ca sclavi de coloniști, și a diferiților emigranți europeni: englezi, irlandezi, francezi, italieni, germani, ruși, polonezi, moravi, sosiți în diferite valuri în "lumea nouă", pe pământul tuturor făgăduințelor.

Către sfârșitul secolului trecut, *Edward Mac Dowell* (1860-1908) și *Arthur Farwell* (1868-1928) asimilează în lucrările lor teme indiene, pe când *H. F. Gilbert* își extinde sfera intonațională spre folclorul Americii latine. Deși au suferit diferite influențe europene, până la Primul Război Mondial precumpănitoare a fost cea germană, apoi franceză și, desigur, cea venită din partea compozitorilor stabiliți în această țară în preajma celui de Al Doilea Război Mondial: Bartók, Schönberg, Stravinski și Hindemith. Muzicienii americani au devenit, apoi, conștienți de necesitatea încorporării unui idiom specific american. Întrărirea germană se resimte la *J. A. Carpentier* (1876-1951) și *Robert Sessions* (1896), considerat un "Brahms american", iar neoclasicii *Walton Piston* (1894), *Virgil Thomson* (1896), *H. D. Cowell* (1897-1965), *C. M. Menotti* (1911) experimentează și tehnicile avangardei.

Un spirit independent a fost *Charles Ives* (1874-1954). Născut la Dunbury, cunoaște și învață de mic muzica cu tatăl său, dirijorul unei fanfare. Absolvă Facultatea de Drept de la Universitatea din Yale, așa încât ca muzician rămâne un autodidact. O perioadă a fost organist la diferite biserici, apoi avocat, profesând muzica o scurtă perioadă de timp (1899-1918), după care urmează o perioadă de tăcere din cauza unui atac de cord.

Copil fiind, îl pasionau sonoritățile inedite, căci cânta adesea piese bitonale împreună cu tatăl său. La serbările câmpenești îl fascina muzica populară americană, marșurile, dar și cântecele religioase pe care le regăsim în muzica sa, înveșmântate cu complexe țesături polifonice și politonale. La vârsta de 20 de ani compune *Simfonia I*, diferite creații instrumentale și vocale, *Variațiunile America* pe imnul național, în care fiecare voce este scrisă în altă tonalitate, folosind politonalismul și poliritmia înaintea europenilor. Aceste extravagante politonale i-au nemulțumit pe contemporanii săi. Nesiguranța câștigării existenței cu ajutorul muzicii, l-a obligat să organizeze și să conducă o firmă, încât doar în timpul liber și-a dat frâu liber elanului creator.

În afara operei, a scris în toate genurile. Sentimentale sau satirice, cele 114 lieduri (pe versurile lui Shakespeare, Byron, Shelley, Ch. Eliott, W. Wordsworth), de un lirism surprinzător, prezintă structuri politonale, acorduri de cvarte, o ritmică liberă și dese polimetrii. Și creația pianistică denotă aceleași îndrăznețe trăsături stilistice. Cea mai importantă creație pianistică este *Sonata a II-a - Concord* (1915, *Massachusetts* 840-860) în patru părți: *Emerson, Hawthorne, The Alicotts, Thoreau*, după numele principalilor filosofi transcendentali admirați de autor. Liberă ca formă, melodica lucrării aduce intervale mici cu rare prelucrări tematice, dar și clustere cu aspre efecte sonore. Scrie cinci *Sonate pentru vioară și pian*, un *Trio*, două *Cvarete de coarde* în stil neoclasic, dar și trei *Piese pentru pian* în care folosește sferturi de ton.

Intitulată inițial *Peisaj cosmic*, lucrarea camerală *Întrebare fără răspuns* (scrisă pentru patru flaute, trompetă, cvartet de coarde) de factură modernă, prezintă melodii populare americane cu dese poliritmii și pasaje politonale. Din cele cinci *Simfonii*, în cea de *a IV-a* (1916, în patru părți) încearcă să găsească răspunsul la întrebările pe care existența umană le pune vieții și omului modern. Își propusese să realizeze un poem despre om, despre natură și Creatorul suprem în *Simfonia Universului*, rămasă neterminată.

În anul 1911, după șederea sa în America, Mahler aduce cu sine *Simfonia a III-a* de Ives pentru a o dirija în Europa, fapt nerealizat datorită morții sale neașteptate. Poate că evoluția componistică a lui Ives, chiar și a muzicii americane, ar fi avut alt mers dacă Mahler ar fi prezentat europenilor lucrarea descoperită de el. Deși izolat, de nimeni influențat și necunoscând stilurile muzicii europene, Ives a folosit microintervale, poliritmii, structuri politonale, colaje și efecte sonore de mase orchestrale, folosite ulterior de către Stravinski, Bartók, Schönberg, Stockhausen. După anul 1939, când i s-a cântat pentru prima oară *Sonata a II-a pentru vioară și pian*, publicul a început să manifeste interes pentru creația sa. În urma analizei operei sale, Schönberg afirma despre Ives următoarele: "În vremea noastră există un mare compozitor, rămas fidel principiilor sale estetice. Nu se sinchisește că-i este neglijată creația sa, și nici de faptul că nu-l apreciază contemporanii."

În mozaicul american din prima jumătate a veacului al XX-lea, întâlnim muzicieni tentați de sondarea noului, încercând să lărgască materialul sonor tradițional și estetica clasico-romantică. Trăind când în Europa, când în America, *Edgar Varèse* (1883-1965) surprinde în creația sa neliniștile omului într-o lume superindustrializată, în stare să-i strivească oricând existența și universul intim.

Născut la Paris, tatăl său, un inginer italian, i-a hărăzit același destin, așa încât va urma Politehnica. În ascuns el învață armonia și contrapunctul cu Giovanni Bolzini și cântă la percuție în "Orchestra Operei" din Torino. În anul 1904, la Paris urmează compoziția cu Albert Roussel și d'Indy la "Schola Cantorum" și cu Ch. Widor la "Conservatorul Național". La Paris îi cunoaște pe Ravel, Debussy, Roussel și Picasso. Deși trăiește în mediul artistic al impresioniștilor, el caută noi țesături sonore, adecvate vieții și modului său de

simțire. Nici încercările bruițiștilor italieni, niște exploratori pe plan tehnic și nu artistic a unor noi resurse sonore, nu l-au atras.

Timp de șapte ani trăiește la Berlin (1907-1914), centrul literaturii și al artelor plastice de avangardă, unde devine un fervent discipol al lui Busoni și al esteticii sale, mărturisind ulterior faptul că acesta: "A avut darul de a-mi orienta spiritul spre înălțimi fantastice și profetice." Dezamăgit de spiritul conservator al publicului european, opac față de inovări, pleacă în America, unde organizează prima "Societate de Muzică Modernă" pentru a promova muzica lui Schönberg, Berg, Bartók, Stravinski. În timpul unui incendiu i-au ars toate lucrările, iar cu puțin înainte de moartea sa (1962) și-a distrus el însuși o parte din manuscrise.

Convins de necesitatea găsirii unui nou limbaj, Varèse declara: "Trebuie ca alfabetul nostru muzical să se îmbogățească. Avem nevoie de noi instrumente, care se pot preta la variate combinații și care să nu ne amintească de lucruri deja auzite. Instrumentele nu trebuie să fie decât mijloace temporare de expresie. Am simțit nevoia unor noi mijloace de exprimare. Refuz să mă supun sunetelor deja auzite. Ceea ce caut sunt mijloace tehnice noi, ce se pot preta la orice expresie a gândirii și pe care să o susțină."

Varèse devine un explorator neobosit al așa-zisei "poetici citadine și mecanice", prefigurând *muzica concretă* și cea *electronică*. Caută sunetul "pur" și reabilitează zgomotul, care este, după opinia sa, un sunet "în formare". El realizează sonorități exotice cu ajutorul unor noi instrumente sau modificându-le pe cele tradiționale. Începând cu lucrarea sa orchestrală *Ameriques*, în care introduce sirene, urmează șirul ineditelor sale căutări.

Va șoca muzicienii cu lucrări ca: *Hyerprisme* (1923), pentru suflători, percuțe, sirene, răget de leu, *Octandre* (1924) și *Integrale* (1924), în care acordă rol important instrumentelor de percuție, realizând efecte timbrale neobișnuite cu deplina libertate a construcției, pentru ca în *Arcana* (1927), scrisă pentru orchestră mare, să revină la limbajul tradițional. Varèse considera că excesul de luciditate este nociv creației, lucrările zămisbindu-se în sfera inconștientului cu ajutorul imaginației, care sculptează "visurile omului în diferite forme".

Ani mulți a meditat asupra sensului creației sale și al noilor mijloace, care i-ar putea întruchipa gândirea sa muzicală. În perioada pariziană (1929-1933), dedică dirijorului Nicolas Slominski lucrarea *Ionizare* (1931, pentru 35 instrumente de percuție, clopote, două sirene, clustere), în care valorifică valențele timbrale ale instrumentelor de percuție. În cantata *Ecuatorial*, Varèse include insolitele sonorități a două unde Martenot, alături de 21 de instrumente de percuție.

În anul 1934 revine în America, unde trece printr-o gravă criză existențială. Creează timp de două decenii doar *Densitate 21,5* (1936) pentru flaut solo și muzica spațială *Deșerturi* (1954), în care folosește banda magentică în ansamblul orchestral, un complex de difuzoare și zgomotele uzinelor. În anul 1950, compozitorul a fost invitat să susțină cursuri la Darmstadt, iar pentru vernisajul firmei Philipps de la pavilionul "Expoziției internaționale de la Bruxelles"

(creat de Corbusier și Xenakis), a colaborat împreună cu J. Xenakis la *Poemul electronic*, (intitulat *Omul și mașina*), realizat cu sunete înregistrate pe trei benzi de magnetofon. Totul a fost conceput cu aparate electronice, la care s-au adăugat imaginile vizuale proiectate.

Un alt fenomen caracteristic muzicii americane din veacul al XX-lea este *jazz-ul*, o modalitate de exprimare a simțirii și gândirii specifică negrilor americani. În a doua jumătate a veacului al XIX-lea, după eliberarea lor din sclavie, negrii americani practicau diferite cântece religioase – *negro spirituals*, *gospel* – derivate din imnurile predicatorilor europeni, și cântece laice: *blues*, *worksongs* ș.a.

Născută în jurul anului 1900, la New Orleans, unde orchestrele negrilor cântau pe străzi și în localuri de noapte, muzica de jazz este sinteza muzicii negrilor americani cu tehnica muzicală europeană. S-a răspândit la început sub forma *ragtime*-ului (cântul sincopat), care a grefat folclorul urban al negrilor pe osatura dansurilor europene și pe muzica de fanfară. Păstrând de la africani vitalitatea ritmică, elemente armonice mobile și împrumutând de la europeni sistemul de organizare a exprimării sonore, muzica de jazz prezintă o specifică balansare – *swing* –, rezultată din marea elasticitate a timpului muzical și, desigur, din inimitabila spontaneitate improvizatorică. O trăsătură a jazz-ului este ritmul variat, cu frecvente sincope în interiorul măsurii binare, cu accentuarea timpilor slabi și folosirea legănării ritmice, ce conferă muzicii o deosebită suplețe.

După stilul primitiv al jazzului New Orleans (sau Ragtime, 1890-1917), cel vechi Chicago sau *Dixieland* al albilor (1917-1927), a urmat perioada preclasică a swingului (1927-1935). Până la Al Doilea Război Mondial, s-a derulat perioada clasică, practică la New York și Chicago, aproape în paralel cu "New Orleans Revival", când orchestre mari realizau o combinație între jazz și muzica de dans.

După Al Doilea Război Mondial, jazzul modern trece prin stilul *be-bop* (1945), cu bogată paletă coloristică, stilul cerebral *cool* (1948) și stilul *hot* (1955). Cunoscutul *soul jazz* va reveni la rădăcinile jazz-ului, la esența blues-ului și la stilul derivat din muzica religioasă. În epoca contemporană, jazz-ul parcurge alte stiluri: *free* (cu totală improvizație) și *progresiv jazz-ul*, concurate în anii '60 de explozia rock-ului cu chitarele electrice, stimulând jazz-rock-ul și apoi avântul etno-jazz-ului.

În anii '20, are loc o apropiere a jazzului de muzica simfonică, dirijorii big-band-urilor cerând aranjamente pentru formațiile lor, întrucât fusese desființată improvizația. Fenomen complex, jazzul a relevat compozitorilor clasici suflul viu al unei muzici noi, care va da școlii americane o nuanță aparte. Cel care a reușit să simfonizeze jazzul a fost *George Gershwin* (1898-1937). El credea că "acest gen poate servi ca bază creațiilor simfonice valoroase, dacă compozitorul reușește să se adapteze în același timp și muzicii simfonice".

S-a născut la Brooklyn, New York, într-o familie de negustori ruși emigranți (Gerșovitz). De mic studiază pianul și compoziția, devenind pianist

la un bar, apoi, corepetitor fiind la o trupă de revistă, cunoaște îndeaproape spectacolele de pe Broadway. El însuși scrie numeroase comedii muzicale. Atras de vigoarea muzicii sale, "regele jazz-ului", Paul Whitman, îi comandă o lucrare pentru orchestra sa semi-sinfonică. În anul 1924, Gershwin îi dedică *Rhapsody in blues* pentru formație semi-sinfonică, cu clarinet și trompetă soliste. Reorchestrată, ea a luat forma actuală a unui concertino în trei părți pentru orchestră și pian, scris în stil jazz. Cântată de Orchestra din Philadelphia sub conducerea lui Leopold Stokovski, această spumoasă și antrenantă muzică a cucerit inimile ascultătorilor, așa cum o face și în zilele noastre. Frumusețea ei melodică, când de o vibrantă cantabilitate, când cu rezonanțe nostalgice de blues, cu factura unui expresiv coral sau cu verva ritmică a dansului sincopat, învăluite cu seducătoare armonii și modulații îndrăznețe, constituie mereu o atracție pentru public.

Tot pentru Whitman a scris și *Concertul în Fa major pentru pian și orchestră*, în forma tradițională de trei părți, dar tratate mai liber. Asupra primei părți își pune amprenta caracterul improvizatoric, prin succesiunea rapsodică a temelor lirice și a celor bine ritmate, scrise în stil jazz. În partea mediană planează atmosfera unui *negro spiritual*, iar în Rondo-ul final reia celule tematice din părțile anterioare, ca și *Rhapsody in blues*.

Dornic de a-și desăvârși meșteșugul componistic, Gershwin se îndreaptă spre Paris, unde-i cunoaște pe Ravel, Stravinski, Prokofiev, Milhaud și Poulenc. Dorind să ia lecții cu Ravel, acesta l-a sfătuit: "De ce vrei să fii un Ravel de mâna doua, când ești un Gershwin de prim rang? Mergi pe drumul propriu, nu ai nevoie de profesor", iar Stravinski, răutăcios, aflând ce sume mari câștigă Gershwin anual, îi recomanda ca "Gershwin să-l învețe pe el". Crezând că va învăța de la atonaștii vienezi, pleacă la Viena unde își așterne impresiile culese în capitala pariziană în fantezia simfonică *Un american la Paris* (1929), cu melodii lirice și săgalnice, orchestrate cu variate culori franceze și americane. În 1934, după o călătorie întreprinsă în Cuba, scrie *Uvertura cubaneză*, în care valorifică ritmul dansurilor cubaneze- *rumba* și *samba*.

După mai multe comedii muzicale, scrie opera în trei acte *Porgy și Bess* (1935), după drama minorităților negre, evocată în romanul lui Du Bose Heyward, prilej de a creiona personajele și frământările lor sufletești cu ajutorul cântecelor și dansurilor negre, a *blues*-ului și *negro-spiritual*-ului. Vorbind despre această operă, L. Bernstein afirma că: "Ea surprinde parfumul și spiritualitatea americană." Invenția sa melodică și ritmica seducătoare, gândite în spiritul jazzului, înveșmântate cu neașteptate armonii și o strălucitoare orchestrație, încântă auditoriul care se lasă purtat de coloritul specific american al acestei muzici. Gershwin s-a stins din viață în anul 1937, în urma unei tumori cerebrale.

De cultivarea notei americane au fost preocupați și alți compozitori, printre ei numărându-se neoclasicii *Aaron Copland* (1900), *Samuel Barber*, *Leonard Bernstein* (1918), cu celebra sa *West Side Story*, italianul *C. A. Menotti* (1911), în schimb neoclasicii *George Antheil* (1901-1959), *William Schuman*, *Michael*

Babitt au folosit și tehnicile de avangardă.

Cel care reprezintă avangarda americană este *John Cage* (1912). După perioada atonală și serială, se dedică experiențelor electronice, tehnicii pianului preparat și hazardului, călcând în picioare orice lege tradițională. În unele texte propuse de el, marchează doar timpul de execuție al unei lucrări, fără a specifica celelalte evenimente sonore, parametrii muzicali tradiționali, înfățișarea schimbându-se de la o execuție la alta.

Cu toate încercările de sinteză, făcute prin amalgamarea idiomurilor popoarelor imigrate în țara tuturor făgăduințelor, și cu toate încercările de a constitui un stil american prin asimilarea muzicii indienilor, a negrilor și a altor popoare extraeuropene, venite în America, nu s-a realizat încă un limbaj muzical specific american în totalitatea lui. Dacă Gershwin, Barber, Copland și Schuman sunt în istoria muzicii reprezentanții muzicii americane moderne, Cage și alți confrăți ai săi vor da avânt muzicii electro-acustice, răspândită pe toate continentele.

Situate la confluența a trei imperii, *Țările Române* și-au putut realiza unitatea statală abia după Primul Război Mondial, astfel că, fiind dominate de culturi diverse, și-au făurit o cultură muzicală perfect unitară doar la nivelul folclorului țărănesc și a muzicii de tradiție bizantină. Suferind influența greco-turcă prin guvernării vechilor Principate Române, dar și muzica de salon de sorginte germană, franceză, poloneză, rusă, la care se adaugă folclorul, deformat de lăutari, cultura muzicală a veacului al XIX-lea a fost adusă cu grele stăruințe în matca limbajului, genurilor și formelor europene. Cu toate eforturile și aportul primei generații de compozitori români, muzica românească cultă la început de veac nu putea rezista în confruntarea cu cea apuseană. A apărut însă George Enescu, care va propulsa în mod neașteptat muzica noastră pe orbita universală, el exercitând și o benefică influență asupra dezvoltării ulterioare a muzicii românești.

După realizarea României Mari, în anul 1918, are loc propășirea culturii noastre în toate sectoarele ei. În lupta lor pentru crearea unei muzici culte românești, muzicienii din ținuturile alipite avuseseră de înfruntat piedici mult mai grele, datorate acțiunilor de deznaționalizare ale imperiilor totalitare. Prăbușirea imperiilor, de pe urma cărora și-au dobândit libertatea atâtea popoare din estul Europei, a făcut ca culturile muzicale austriacă și germană să aibă, temporar, o înrăurire mai mică decât cea franceză. Aceste influențe ale vechilor culturi muzicale, ca și ale noilor curente ivite în cadrul lor în preajma și imediat după Primul Război Mondial, au modelat climatul spiritual și artistic al vieții muzicale românești interbelice. Considerabil a fost și rolul unor culturi muzicale din țările vecine, unde Bartók, Janaček, Szymanowski ofereau prețioase experimente în procesul dezvoltării școlilor muzicale naționale, proces desfășurat în condițiile noilor limbaje muzicale aferente curentelor vremii.

Realizarea limbajului specific românesc și procesul profesionalizării se datorează discipolilor lui Castaldi: D. Cuclin, I. N. Nottara, T. Rogalski,

G. Enacovici, A. Alessandrescu, C. Georgescu, M. Jora, M. Andricu. Sub influența studiilor făcute în Germania și, mai ales, la Paris, compozitorii au manifestat un dualism în privința limbajului muzical. Folosind un limbaj universalist în creațiile lor, unii compozitori căutau să dea un colorit național doar în lucrările cu titlu sau program, referitor la viața și spiritualitatea românească. În schimb compozitorii naționali – S. Drăgoi, M. Negrea, Al. Zirra, M. Andricu – au realizat creații cu limbaj muzical bazat pe citate folclorice sau pe teme proprii în stil popular.

Generația interbelică a militat ferm pentru muzica românească specifică prin creații și prin activă prezență în viața muzicală. Enescu a fost mentorul vieții muzicale românești, model și imbold pentru creatori. El realizează sinteza naționalului cu universalul în limbaj muzical și aduce creația cultă românească la nivelul tehnic și artistic al muzicii postromantice universale, într-o epocă în care se profila tendința de a refuza muzicii capacitatea ei expresivă.

Cultura muzicală românească, hrănită în veacul trecut din muzica romantică și din ecourile unui clasicism întârziat, asimilează date stilistice din mai multe curente. În perioada interbelică, influențele străine vin din trei direcții: Franța, Germania și Italia. Cei care studiază la Paris prezintă influența stilului impresionist și neoclasic cu nuanțe academiste, susținut de d'Indy, care profesa cultul pentru Bach, Beethoven, Wagner, Franck. Stimulați de d'Indy, muzicienii noștri caută specificul național prin folosirea formulelor folclorice. Cei care studiază în Germania, prezintă o disciplină polifonică severă, tehnică solidă a limbajului, o mai mare densitate a expresiei și sobrietate în colorit. Influența veriștilor și a neoclasicilor italieni este mai redusă.

Încercări notorii de pătrundere în matca stilistică occidentală contemporană au făcut la începutul secolului al XX-lea *Ion Bohociu* (1874-1944), *Paul Ciuntu* (1866-1918), *Alexis Catargi* (1876-1923), *Theodor Fuchs* (1863-1953), astăzi aproape uitați, dar și *Dumitru Georgescu Kiriac* (1866-1928). Având studii în Germania sau Franța, ei au reușit să se exprime într-un limbaj armonic și polifonic mai dens, de nuanță romantică și să abordeze genurile ample ale simfoniei, sonatei, cvartetului și ale operei. *Simfonia în La major* (1897) a lui Ciuntu a figurat ca primă simfonie romantică românească, feeria coregrafică *Jeanne d'Arc* și opera *Enoch Arden* de Catargi au marcat același pas înainte în domeniul muzicii de scenă. În ceea ce-l privește pe I. Bohociu, deși a scris muzică în diferite genuri, el s-a remarcat printr-o bogată creație corală, în care scriitura mai complexă depășește pe cea folosită în mod curent în literatura corală a vremii.

D. G. Kiriac a fost compozitorul care a militat cu neclintită încredere în viitorul muzicii noastre. La Paris l-a avut ca maestru pe V. d'Indy, profesor care va forma mulți muzicieni români. Indy își îndruma elevii săi spre cercetarea valorilor muzicale ale poporului român și ale cântecului bizantin. Majoritatea muzicienilor antemergători lui Kiriac au adaptat, sporadic, arta occidentală cântecului românesc. Ca și Musicescu, Kiriac a căutat armoniile specifice cântului nostru, scriind numeroase coruri destinate tinerilor și adulților. Într-o

scrisoare adresată lui d'Indy, Kiriac își mărturisea crezul său artistic: "Dv. m-ați făcut să îndrăgesc florile câmpului, micile inspirații muzicale sincere și originale ale acestui popor latin din Orient. Am mers departe în munți și pe câmpii să culeg «frunze verzi» în care sunt concentrate durerile și bucuriile unui neam întreg. Le-am îmbrăcat în veșmântul nou al omenirii dând cântece românești pentru cei mici și cei mari."

Secerișul, Morarul, Fata și cucul, Am umblat pădurile, Hi, hai, murgule hai și alte lucrări corale au încântat și încântă generații de ascultători. Creațiile sale corale, mici nestemate muzicale, au deschis căi noi în muzica românească. Cercetând muzica bizantină, care a avut o puternică influență asupra folclorului nostru, el a dat și valoroase compoziții corale religioase și ampla *Litrughie psaltică*, folosind melosul bizantin, cu care a îmbogățit patrimoniul culturii muzicale europene.

Și prin societatea corală *Carmen* (1901) a contribuit la ridicarea nivelului vieții muzicale românești atât prin promovarea creațiilor autohtone, cât și prin programarea repertoriului universal. În preajma morții sale, îi scria lui Ion Chirescu despre teza valorificării creației populare: "Ideea a reușit, rămâne ca voi, urmașii, să mergeți înainte pe calea deschisă, căci am încredere că numai aceasta este singura cale pe care am putea lăsa și noi urme în lume."

Apariția lui Enescu a marcat momentul de aderare a culturii muzicale românești la viața muzicală europeană, căci a fost primul muzician român ale cărui lucrări au fost reprezentate și confirmate valoric în circuitul european. Chiar dacă în primele lucrări, eliberate, oarecum, de influența școlilor urmate, se mai resimt încă legături cu stilurile aferente școlii germane și franceze, el se afirmă atât ca un creator tributar Occidentului, dornic să insereze elemente românești în muzica europeană, dar și ca un compozitor care va reuși să creeze o muzică integral românească în arhitecturi universale. Era firesc ca un atare muzician să devină mentorul pleiadei de compozitori români care vor urma, meritându-și din plin epitetul de "părinte" sau pe cel de "luceafăr" al muzicii românești.

În afara lui Enescu, o altă personalitate pune și el piatră de temelie la edificiul culturii noastre muzicale. Este *Alfonso Castaldi* (1874-1942). Născut în Italia, la Maddalone, elev al compozitorilor Francesco Cilea și Umberto Giordano, debarcă la Galați (unde predă vioara, chitara, și mandolina), iar după cinci ani de profesorat se mută la București, devenind profesor de compoziție (armonie, contrapunct și orchestrație) la Conservatorul bucureștean. Activează intens la catedră, reușind să se impună ca un creator de școală, discipolii săi numeroși însumând o pleiadă de compozitori valoroși.

Într-un interviu, acordat în *Rampa* lui Ioan Masoff (1 martie 1924), Castaldi afirma: "Concep muzica ca pe o artă senzorială, emoțională, cerebrală, în sfârșit arta ideală care atinge perfecțiunea." Din acest citat se remarcă faptul că evita să abordeze problema caracterului național. Din cele spuse de compozitorul Achim Stoia, elevul său, Castaldi nu agreea la cursurile de compoziție lucrările de esență folclorică, el fiind un adept al muzicii clasico-romantice. La cursul de

armonie, prin care introducea studenții săi în studiul limbajului muzical, era în întregime tributar spiritului clasic, astfel că, dată fiind claritatea și sistematizarea predării, elevii săi își însușeau temeinic realizările respective. Cu greu puteau să se desprindă, însă, de sistematica rigidă a armoniei clasice și de multe ori armonia modală, pe care și-o însușeau ulterior, păstra multe urme ale puternicei armonii tonale. Deși ancorat puternic în clasicul sistem tonal, Castaldi a scris și lucrări în care tatonează limbajul impresionist, influențând pe unii dintre discipolii săi: D. Cuclin, I. Nonna Otescu, C. Georgescu, E. Enacovici, Alfred Alessandrescu, N. Buicliu, N. Brânzeu, C. Borgovan, Ion și Gheorghe Dumitrescu, Șt. Popescu, I. Chirescu.

Primele sale lucrări poartă amprenta școlii neoclasice italiene până la poemele *Thalassa*, *Marsyas* (1907), în care surprindem puternice ecouri impresioniste. Castaldi a rămas în conștiința contemporanilor săi și, mai ales, a generațiilor mai tinere, prin imnul *La arme*, compus după intrarea României în Primul Război Mondial. Spre deosebire de imnurile patriotice scrise la comanda guvernanților, imnul său (ca și *Marseillaise*) a fost alcătuit dintr-un elan sincer, care i-a asigurat vitalitatea și autenticitatea emoțională. Scris împreună cu poetul Șt. O. Iosif la o masă din cafeneaua Oteteleșanu, el s-a răspândit repede, devenind o emblemă a sufletului românesc din acele momente, dar și imnul comemorativ după victoria României. S-a menținut în repertoriul școlar împreună cu *Marșul cercetașilor*, altă izbutire sinceră în acest domeniu, până ce evenimentele din 1944 le-au exclus din repertoriu.

Termină în anul 1925 simfonia *Erou fără glorie* (în trei părți), ce are un argument programatic. Autorul își propune să evoce viața omului, intitulându-și cele trei părți: *Între bine și rău*, *Între tot și mine*, *Între viață și moarte*. Câmpul imens ideatic al acestui vast program l-a determinat să dea dimensiuni întinse simfoniei și să surprindă imaginile în maniere stilistice diverse, astfel că lucrarea este expresia unui muzician eclectic. Lucrul era firesc, căci tânărul Castaldi, hrănit la romantica melodică italiană, la dramaturgia muzicală a veriștilor Cilea și Giordano, ulterior la subtilitățile de limbaj ale impresionismului francez, a venit în România unde a cunoscut și o altă ipostază stilistică, mai puțin prezentă în muzica occidentală, cea a modalismului și a expresivității monodiei populare românești. Ca italian, cu fantezie debordantă și lirism tandru, a fost captat de misterul vieții, așa cum declara el însuși: "Natura metafizică, adică domeniul vieții sufletești este pentru mine prilej de inspirație muzicală."

Cu viziune romantică asupra muzicii, el a căutat să încălzească orice episod al discursului muzical cu ceea ce constituie poate argumentul vibrant al stilului simfoniei sale. Fizionomia romantică a lucrărilor sale îl definește ca un muzician italian, care încearcă să-și însușească diferite stiluri, aparând ca un eclectic, dar fără să șteargă filonul romantic nativ. Conform afirmației lui O. L. Cosma, tentativa lui Castaldi de a scrie o lucrare în stil românesc a dat naștere suitei *Idila în stil românesc* sau *Impresiilor românești*, considerate de criticii contemporani drept "încercarea unui italian de a vorbi românește".

Alfred Alessandrescu (1893-1959), compozitor care și-a întrerupt activitatea creatoare de timpuriu în favoarea interpretării (dirijor și pianist acompaniator) și a pedagogiei, se situează printre muzicienii formați la școala Castaldi, dar care și-au desăvârșit studiile la Paris, alături de D. Cuclin, I. N. Otescu, C. Nottara, G. Enacovici, Filip Lazăr, Stan Golestan, Th. Rogalski, M. Mihalovici. Este influențat, de neoclasicismul academist al lui d'Indy, dar și de curentul impresionist, care reprezenta înnoirea esențială a epocii. Creația sa este elaborată înainte și după stagiul de la Paris. Schița simfonică *Amurg de toamnă* (1910) confirmă faptul că era deja puternic influențat de sonoritățile și armoniile debussyste, ca și poemul *Didona* (1911), în care polifonii destul de complexe creează sonorități evazive, de tip impresionist.

Celălalt poem simfonic este *Acteon* (1915), după vechea legendă greacă despre tragica soarta a vânătorului Acteon, transformat de zeița Diana în cerb pentru vina de a fi surprins contemplând-o, în timp ce aceasta se scălda cu nimfele sale. Hăituit de proprii săi câini, moare sfâșiat de aceștia, poemul încheiându-se cu regretul și remușcările zeiței. Este realizat într-un limbaj foarte sugestiv și variat ca expresie, cu fluctuații de densitate și colorit, care încadrează dezvoltarea temelor fericit concepute și tratate. Valoarea acestui poem a fost confirmată încă de la prima audiție din anul 1924 de la Paris, când în ziarul "Figaro" R. Brousse nota: "Școala românească are de azi înainte destinul fixat. Ea posedă un maestru, care se numără printre primii din timpul său". Nuanțarea timbrală, făcută cu discreție, întregeste atmosfera de legendă, în care se disting și ușoare izbucniri dramatice. Îndrăgind melodia franceză, scrie o seamă de lucrări pentru voce și pian pe versurile lui Klingsor, Regnier, Elena Văcărescu ș.a. păstrând intacti parametrii stilistici ai acestui gen, reprezentativ pentru la "belle époque".

Ca și Alessandrescu, **Ion Nonna Otescu** (1888-1940) a fost tributar școlii franceze, căutând, și el, să integreze, atunci când era posibil, elemente ale muzicii românești în limbajul muzical. Preocupat de direcția Conservatorului și de dese apariții ca dirijor pe podiumul Filarmonicii, ca și la spectacolele de operă, a creat intermitent o muzică ce s-a bucurat de succes trecător. Rămâne în repertorii cu *Poemul simfonic cu vioară obligată* (1922) și tabloul simfonic *Vrăjile Armidei* (1915), în care sonoritățile romantice se împletesc cu cele impresioniste, reușind să creeze un climat de fervoare sentimentală, iar în fragmentele din opera neterminată *De la Matei citire* - 1938 (încheiată de Aurel Stroe în 1963), aduce o nuanță de umor, realizată cu formule provenite din folclor. Dintre celelalte lucrări cităm baletul *Ileana Cosânzeana* (1918), poemele simfonice *Templul din Gnid* (1908) și *Narcis* (1911).

Alt discipol al lui Castaldi, **C. Constantin Nottara** (1890-1951) și-a perfecționat studiile de vioară la Paris cu Enescu și Berthelier, iar la "Academia Imperială" din Berlin cu K. Klinger. La București a activat ca violonist în orchestra Filarmonicii, ca profesor de vioară la Conservatorul din București (1916-1947) și ca dirijor la orchestra Radio (1933-1938). Având o activitate muzicală diversificată, a fost tentat ca și în creație să manifeste aceeași varietate,

în ceea ce privește genurile. Astfel, a scris opera comică *Cu dragostea nu-i de glumit* (1933, după Alfred de Musset), *Ovidiu* (1950), baletul *Nunta țărănească* (1950), poemul simfonic *Mircea și Baiazid* (1930), numeroase creații camerale vocale și instrumentale (sonate, suite pentru vioară, pian și violoncel), pe lângă pitorești suite și schițe simfonice, ca *Impresii din Cehoslovacia* (1932), *Suadades de Portugal* (1932), *Variațiuni pentru orchestră pe temă din Bihor* (1943), *Schița simfonică olteană* (1943).

Două importante lucrări îl recomandă posterității: *Poemul pentru vioară și orchestră* (1920) și *Concertul pentru vioară și orchestră* (1950). Distins cu premiul Enescu în 1920, *Poemul* denotă capacitatea sa de a realiza imagini îmbietoare cu ajutorul unui simț al echilibrului timbrurilor și al ponderii dinamismului ritmic. Oscilând între melopei ardente și jocuri sprintene, *Poemul*, fără a se menționa expres, evocă imagini legate de viața și spiritualitatea românească, datorită folosirii unor motive românești fără a le grupa ca citate, ci numai prin a defini atmosfera românească.

Scris în 1950, *Concertul pentru vioară și orchestră*, mai impetuos, etalează același lirism ardent, mergând de la narativ la dramatismul viguros. Păstrat mereu în primul plan, solistul este însoțit de comentariul orchestral, abil nuanțat și mereu într-un dialog subtil cameral cu unul sau două instrumente în sonorități impresioniste, care dau farmec concertului.

În perioada interbelică, muzica românească a datorat personalității lui **Dimitrie Cuclin** (1885-1978) existența unui concept sistemic în ceea ce privește concepția despre muzică. Depășind activitatea de compozitor, Cuclin și-a îndreptat privirile spre problematica ontologică a muzicii, creând un sistem estetic coerent, care avea să direcționeze atât raporturile dintre parametrii creației muzicale, cât și spiritualitatea, prin care năzuia autorul să domine dezvoltarea muzicii românești.

Născut la Galați, unde și-a însușit cunoștințele elementare despre muzică (tatăl său fiind profesor de muzică), s-a înscris la Conservatorul bucureștean, la care profesa Castaldi. Astfel, tânărul muzician se hrănește întâi cu spiritul neoclasic al italianului, menit să fundamenteze școala românească de creație pentru ca apoi, urmând la Paris "Conservatorul Național" (1907) și "Schola Cantorum" (1908-1911), să devină adept pe viață al lui d'Indy. Acesta din urmă îi insuflă credința nestrămutată în valorile clasicismului și în concepția potrivit căreia muzica apuseană, aflată la început de epuizare, va găsi salvarea în valorile încă neexplorate ale muzicii din Răsărit, fie ea bizantină, fie populară, de unde și o încredere deosebită în destinul muzicii românești ca instrument de revitalizare a muzicii europene.

În multiplele sale preocupări, Cuclin este în primul rând gânditor estetician care, studiind problemele ontologice ale muzicii, construiește edificiul muzicii pe baza raportului dintre funcțiuni, ca element esențial al comunicării muzicii. Bogatul său *Tratat de estetică* (1933) este, de fapt, o eșafodare a teoriilor sale funcționale. Cele trei mari diviziuni corespund, la nivel teoretic, cerințelor celor trei părți ale semioticii, știință care încă nu se afirmase cu putere în Europa.

Tratatul are meritul de a fi sădit în conștiința intelectualității noastre rolul etic incomensurabil al muzicii.

Autorul concepe coordonatele construcțiilor muzicale ca expresie a vectorilor vieții. Cu largi preocupări filosofice, Cuclin nu se mărginește la analiza fenomenului muzical, ci încearcă să-l fundamenteze pe ceea ce el denumeste teoria funcțiunilor. În primul capitol, *Psihologia elementelor și a fenomenelor* urmărește construirea sintagmelor muzicale, bazate pe funcțiuni și pe relațiile dintre ele. Pe plan semiotic, acesta ar fi sintactica, în care prezintă raporturile dintre semne. În al doilea capitol, intitulat *Logica compoziției*, Cuclin determină semnificațiile structurilor muzicale, clădite pe aceleași legi ale sistemului funcțional. Suntem la nivelul semanticii, ce se ocupă cu relațiile dintre semne și semnificații. În ultima parte, *Etica existenței expresive* stabilește determinantele etice ale expresiei muzicale, ceea ce ar corespunde cu pragmatica, a treia și ultima parte a semioticii, cuprinzând raporturile dintre semnificații și om.

Constatăm la Cuclin o similitudine cu gândirea lui Schopenhauer, care socotea lumea ca reprezentare a unei voințe, iar artele ca reprezentări ale lumii, cu excepția muzicii. Spre deosebire de celelalte arte, care sunt reprezentări ale reprezentării, muzica redă direct voința, ridicând valoarea muzicii la nivelul unei arte capabile să reprezinte direct ființa. El atribuie muzicii coordonatele existenței, dar și dimensiunile unei arte cosmice. Cuclin merge cu teoria funcțiunilor până la a socoti muzica ca o artă care reprezintă direct voința supremă.

El a manifestat originalitate și în teoria formelor, căci, pornind tot de la principiile funcțiunilor, fundamentează formele muzicale pe relațiile funcționale ale unităților lor subsecvente. Afirmă că "din principiul polifrazic (motet), unitar (fuga), binar (suita), ternar (sonata, lied) s-a născut sistemul obiectiv al științei formelor". În ceea ce privește raportul muzică-cosmos, Cuclin vede în forma sonată "concretizarea principiului universului", în timp ce poemul reprezintă particularul. Cu privire la rolul muzicii românești și valoarea ei, lui Cuclin îi plăcea să repete afirmația lui d'Indy, care socotea că: "Muzica s-a născut în Italia, s-a dezvoltat în Germania, s-a rafinat în Franța, urmează ca România să o meșteșugească."

În vremea în care se declanșa în România un puternic curent de valorificare a citatului folcloric în compoziție, mergându-se până la afirmarea preeminenței acestuia, Cuclin credea că "folclorul dă materialul artistic, elementele și atmosfera, compozitorul urmând să eșafodeze lucrarea, folosind elementele în structuri proprii". *Simfonia a IX-a*, creată în întregime pe citate folclorice, rămâne o simplă experiență pentru a se demonstra limitele acestui procedeu.

Încrederea sa în destinul european al muzicii românești se baza și pe antiteza dintre cântul gregorian și cel bizantin. În comunicarea (ținută la Praga în 1936), intitulată *Le rôle du chant gregorien dans la passé et celui de chant byzantin dans l'avenir* (Rolul cântecului gregorian în trecut și al celui bizantin în viitor), considera că declinul muzical s-ar datora epuizării resurselor furnizate de

cântecul gregorian, pe baza căruia s-a clădit întregul edificiu al muzicii europene. Credea că acum îi revine cântului bizantin rolul de a furniza noi elemente, pentru a revitaliza muzica și a o duce către înalte culmi. Despre comunicarea sa, filosoful german N. Hartmann din Berlin se pronunța categoric "de la Schopenhauer nu s-au mai emis asemenea idei originale".

Creația sa muzicală este tributară gândirii sale sistemice în privința formelor și a comunicării muzicii. *Simfoniile* sale (în număr de 18) au fost concepute în cicluri. În convorbirile sale cu Ella Istratty și în scrisorile adresate lui Doru Popovici, el afirma că "muzica este viața însăși, iar viața cuprinde întregul univers". Deci, muzica este viața întregului univers, este mișcare și omul însuși. Primele cinci simfonii formează ciclul "destinului", urmat de cel "pastoral" (VI-VIII, Simfonia a XI-a reprezintă o vizită la Mozart, iar a XIII-a la biserică) și cel al "Învierii" (XII-XIV). Adept al sistemului clasic, simfoniile sale sunt lucrări monumentale cu arhitecturi perfecte în stil neoclasic.

Ca și Wagner, pe care Cuclin îl admira profund, el și-a scris libretele de operă, fie în limba română, fie traducându-le apoi în limbi străine (franceză, germană, engleză). În crearea libretelor a fost obsedat de Antichitate și de vremurile în care s-a format poporul român, scriind operele: *Agamemnon* (1922), *Belerophon* (1925), *Traian și Dochia* (1929), *Meleagridele*, stilul adoptat de el fiind declamația muzicală susținută simfonic.

Limbajul său simfonic oglindește ancorarea sa în tradiția clasică și în cea a romanticului Wagner, care își conducea discursul muzical mereu obsedat de principiile sale estetice și filosofice. A oscilat între muzicianul sincer dăruit muzicii și esteticianul care a formulat cele mai generoase idei în privința oglindirii principiilor vieții și ale cosmosului. Avântat, atunci când proclama muzica ca artă a redării omului și a universului, rămâne lucid când este vorba de punerea în pagină a desfășurărilor simfonice sau dramatice.

Și **George Enacovici** (1891-1965) a fost discipolul lui Castaldi și al lui d'Indy la "Schola Cantorum". S-a afirmat mai întâi ca violonist, profesor de vioară la Conservatorul bucureștean și apoi prin compozițiile sale, multe dedicate viorii. Stilul său oscilează între rigoarea clasică și parfumul muzicii franceze, aplecându-se și asupra muzicii autohtone în piesele: *Suita în stil românesc* (1928), *Rapsodia românească pentru orchestră* (1934), *Șapte jocuri oltenesti pentru vioară și pian* (1951), *Cvartetul de coarde nr. 3* (1955). Primele două cvartete, scrise în limbaj neoclasic, poartă la fiecare parte titluri programatice, în timp ce al treilea se axează pe teme de inspirație folclorică românească.

Dintre elevii lui Castaldi s-a relevat cu pregnanță **Mihail Andricu** (1894-1970) prin tehnica componistică de o clasică claritate și prin introducerea unor noi ritmuri și armonii vehiculate în muzica universală, atât în cea sonato-simfonică, cât și în alte genuri de divertisment. Numit profesor de muzică de cameră la Conservatorul bucureștean, el atrăgea permanent un cerc de studenți cu care aborda și comenta muzica modernă. Între anii 1948 și 1959 a predat și compoziția unde, alături de cunoașterea unui stil românesc, integrat în stilurile contemporane europene, el nu a impus studenților propriul său sistem. Nu-i

îndemna nici spre creații cu ostentative note românești, cerute de oficialitățile vremii și fundamentate pe citate sau pe teme de invenție proprie, foarte apropiate de citat.

A știut să exemplifice cu lucrările sale aspectele stilului românesc, scriind zece *Simfonii*, opt *Simfoniette*, baletul *Luceafărul* (1951), muzica de scenă pentru piesa *Cenușăreasa* (1929), *Concertul pentru vioară și orchestră* (1960), unde a dat extensie melodicii și ritmicii românești, sprijinind-o pe armonii mai puțin bătătorite. El fuge de pitorescul gratuit, de duritatea primitivă a unor formule folclorice. S-a hrănit din folclorul românesc, căutând însă ceea ce are muzica noastră mai suav, gingaș și luminat, pentru a fi icoana gândurilor curate ale poporului. La un moment dat, exprimându-și public păreri nefavorabile asupra vieții din regimul trecut, a fost înlăturat din viața publică și de concert.

Din prima perioada datează și baletul *Taina* (1933), pe libretul reginei Maria, reprezentat la București în 1936, și apoi inclus în programele de concert. În arhiva operelor sale se poate găsi muzică simfonică (suite, legende, divertismente, rapsodii, fantezii, tablouri simfonice) și de cameră (suite pentru diferite instrumente, sonată, cvartet, cvintet).

Dirijorul *Theodor Rogalski* (1901-1954), alt discipol al lui Castaldi, s-a afirmat ca un iscusit orchestrator, având un real talent componistic, nefructificat, însă, din cauza muncii copleșitoare cu Orchestra Radio. A dăltuit cu minuție și claritate valoroasele *Două dansuri românești* (suflători, baterie și pian, 1926), *Cvartetul de coarde I* (1925), *Sonata pentru pian* și *Trei dansuri simfonice* (1950), care evocă pitorescul românesc cu o orchestrație scilicet și numeroase note ironice. În primul dans prelucrează un joc din sudul Transilvaniei. Dansul următor este inspirat din tezaurul folcloric al macedo-românilor din munții Pindului, iar ultimul este prelucrarea a trei teme de hore muntenești și hora "Mărțișor" a vestitului lătuar Gr. Dinicu. Cu material tematic de sorginte populară, realizează o gradație dinamică a lirismului și a umorului specific poporului nostru.

În cele *Două schițe simfonice* conturează comicul cu ajutorul ritmului de dans, a disonanțelor exagerate și cu desăvârșite combinații timbrale. Dacă în *Înmormântarea lui Pătrunjel* surprinde o înmormântare dintr-un periferic cimitir bucureștean cu ecouri de bocitoare și de marș funebru, în *Paparudele* derulează dansul gălăgios, improvizat în timp de secetă de țigănușele udate cu apă după practica ritualului tradițional. Înclinat spre evocarea pitorescului, a creat baladele: *Iancu Jianu*, *Toma Alimoș*, *Mihu Copilul*,

Între muzicienii epocii interbelice se impune cu pregnanță *Mihail Jora* (1891-1971). Născut la Roman, își trăiește copilăria și tinerețea la Iași, unde învață muzica cu Ed. Caudella, Sofia Teodoreanu și E. Meissner. În urma consultărilor frecvente cu unchiul său P. Ciuntu pleacă la Leipzig, unde studiază compoziția cu St. Krehl și M. Reger (1919-1920). Întors în țară, desfășoară o bogată și multilaterală activitate. Astfel, a fost director muzical al "Radiodifuziunii Române" (1928-1933), profesor de compoziție la Conservatorul din București (al cărui rector a fost între anii 1941-1947), membru

al "Societății Compozitorilor Români" și vicepreședinte al "Uniunii Compozitorilor Români" (1940-1948). Izgonit de la catedră, dă lecții particulare numeroșilor săi admiratori, apoi revine la catedră între anii 1957 și 1962.

În privința problematicei limbajului muzical românesc, Jora realizează o fuziune între datele limbajului muzical vest-european și cele rezultate din explorarea folclorului nostru. Situându-se la egală distanță între cei care optau pentru un limbaj românesc total, mergând pe principiul capacității folclorului de a furniza teme pentru dezvoltări simfonice, și cei care nu concepeau un limbaj de obârșie folclorică decât în genurile dramatice sau descriptive, folosind citate în subiectele din viața românească.

Universul tematic foarte cuprinzător a impus abordarea tuturor genurilor, cu excepția operei. Jora este considerat creator al prototipului baletului și al liedului românesc modern. Expresia sa muzicală ține atât de inspirația folclorică, mai ales în redarea momentelor de umor sau de sarcasm, cât și de evazivul impresionismului sau de realismul crud al unor sonorități, care ne sugerează lumea afectivă a expresioniștilor. În ceea ce privește accesibilitatea discursului său muzical, acesta este în funcție de gen și tematică, mergând de la o claritate ostentativă, ca în baletul *Demoazela Măriuța* (1940), până la incifrări ce solicită un auditor mai avizat, ca în baletul *Întoarcerea din adâncuri* (1959). Realismul este calitate sa majoră, deși nu se sfiește a fi romantic bucolic în suita *Privești moldovene* (1924), liric în numeroase lieduri și mistico-fantastic în *Întoarcerea din adâncuri*.

În genul baletului a dat lucrările *La piață* (1928), *Demoazela Măriuța*, *Când strugurii se coc* (1953), *Întoarcerea din adâncuri*. El statuează liniile de forță ale genurilor muzicale românești din veacul al XX-lea. Predominant este spiritul realist, care îi solicită multe momente de înverșunată satiră. În baletul *La piață*, capodoperă a genului în literatura muzicală românească, se folosește de unele citate curente în domeniul dansului și ale repertoriului liric citadin. Înveșmântându-le într-o orchestrație acidulată, chiar cu unele violențe, redă chipurile personajelor cu causticitate, dar manifestă și momente de compasiune pentru anumiți eroi în suferință. Ridiculizează fără reticiențe pe plutonierul major și pe logodnica sa, descrie cu oarecare clemență personajul Țigăncii Chiva și este de-a dreptul neiertător cu bețivul, care iese spre zorii zilei din cârciumă, însoțit de lăutari. Țărănimea este redată cu vigoare, astfel că în balet avem de a face cu o frescă socială, surprinsă muzical de maestrul necontestat al muzicii coregrafice.

În desfășurarea acțiunii baletului *Demoazela Măriuța* (include *Marseillaisa* și imnul *Deșteaptă-te Române*), care se petrece în timpul Revoluției de la 1848, tineretul este zugrăvit cu simpatie, ca și personajul principal Măriuța, căreia nu-i este însă iertată încercarea de a pătrunde "în lumea mare". Încălinat spre poetizarea vieții vechii boierimi, Jora îmbină în *Craii de la curtea veche* (1948) încântarea și admirația față de chipurile vechilor boieri cu grotescul farsei, pusă la cale de cei travestiți în veștmintele boierilor din tabloul de pe perete. Baletul *Când strugurii se coc* este conceput integral în limbaj folcloric, ca un fel de

alinieră a autorului la linia estetică oficială. Pe un libret de Mariana Dumitrescu scrie baletul *Întoarcerea din adâncuri*, în care imaginile fantastice se sudează perfect cu vibrația autentică a sufletului uman. Libretul situează acțiunea într-un sat de pescari, locul unde o povestire fantastică reînnoadă cele petrecute cândva în acel sat.

Jora își aduce contribuția și la evoluția sonatei și a cvartetului, încercând sinteza limbajului muzical românesc cu cel al contemporanilor apuseni, devenind reprezentativ pentru cultura muzicală românească din acei ani. *Cvartetul de coarde*, scris în 1926, este mai așezat, cu polifonii mereu în mișcare, subliniind evident caracterul românesc al temelor, fără ca înveșmântarea să fie concepută ca o aplicare armonico-polifonică a unor structuri populare. În al doilea *Cvartet de coarde* (1966) devine mai abstract, polifonia mai strânsă, reducând la trei părți întreaga lucrare și aducând vagi ecouri ale obârșiei sale. În cele trei părți ale *Sonatei pentru violă și pian* (1951), păstrând structurile clasice ale formei sonată, lied și rondo, Jora folosește o tematică de sorginte populară, expusă cu claritate într-o densă țesătură polifonico-armonică.

În istoria muzicii românești, Jora se situează printre acei compozitori care au dat prototipuri de gen și care și-au spus un cuvânt hotărâtor în limbajul muzical, făcând să dispară divergența dintre universalisti și naționaliști prin crearea unui limbaj muzical de sinteză, lăsând fiecărui compozitor posibilitatea de a-și afirma propriul său stil. Tributar germanilor prin coeziunea formei și densa polifonie, dar și muzicii noastre prin modalismul popular românesc, învecinat și combinat cu cel francez de origine debussystă, el nu rămâne exclusiv robul acestor trăsături stilistice. Armoniile expresioniste se învecinează în creația sa cu formulări dure, expresii ale sarcasmului, Jora fiind compozitorul care a instaurat în muzica românească expresii ale umorului. Această tendință a fost dusă mai departe de elevii săi Paul Constantinescu, Constantin Silvestri și Dinu Lipatti.

În ceea ce privește caracterul specific al muzicii românești, în veacul nostru au existat trei direcții, una reprezentată de M. Jora, G. Enacovici, I. N. Otescu, care apelau cu prudență la folclor, evitând citatul care ar da un caracter regional creației, iar cealaltă, în frunte cu Al. Zirra, M. Negrea, S. Drăgoi, T. Ciortea, P. Constantinescu foloseau intens formule folclorice, chiar citându-le, dezvoltând modalismul de esență populară. Au existat și așa zișii *universalisti*, ca D. Cuclin, I. Perlea, C. Nottara, A. Alessandrescu, care nu refuzau folosirea formulelor autohtone, dar nici nu le considerau ca o condiție necesară.

După G. Musicescu, alt stâlp al școlii muzicale ieșene a fost **Alexandru Zirra** (1883-1946). Născut la Roman, Zirra urmează Conservatorul ieșean, ca elev al lui Musicescu, E. Mezzetti, desăvârșindu-și studiile câțiva ani cu Carlo Gatti, în Italia. Din 1907 ocupă catedra de armonie la Conservatorul ieșean și, temporar, la Conservatorul din Cernăuți, unde funcționează și ca rector timp de șapte ani (1924-1931). Toată viața a avut drept ideal crearea unor lucrări în caracter românesc, folosindu-se de citate sau de teme create în stil folcloric.

Urmărind mereu spiritul românesc al muzicii sale, Zirra dă valoroase

opere înnoind limbajul muzical, dar menținând mereu caracterul național. Opera sa istorică, *Alexandru Lăpușneanu* (1930-1944), după nuvela lui C. Negruzzi, are pregnante pagini modale cu coruri, arii, ariosouri, construite cu elemente din muzica noastră populară și bizantină. Melodica este realizată în stil popular cantabil, cu armonii și polifonii dense. Creator al operei pentru copii, *Capra cu trei iezi* (1939), el reușește o virulentă satiră la adresa moravurilor vremii.

După nuvela lui I. L. Caragiale, opera *O făclie de Paști* (1937) este o zguduitoare dramă muzicală, în care inserează alături de idiomul românesc și pe cel ebraic pentru creionarea personajelor principale, argatul Gheorghe și cârciumarul Leiba Zibal. Zirra rămâne vădit influențat de dramaturgia verismului italian de la începutul secolului, dar pentru caracterizarea eroilor săi apelează și la intonații ale cântecului popular sau bizantin, având certitudinea că noi "avem un tezaur de cântece populare, al nostru original, bogat în expresii, susceptibil de a fi întrebuintat în orice feluri de compoziție, cu o ritmică proprie și cu inflexiuni melodice aparte, ce pot primi armonii noi și care pot da lumini contrapunctice, deosebite de cele ale artei occidentale".

Consecvent susținător al direcției naționale, scrie trei *Simfonii*, o *Rapsodie* și numeroase *poeme simfonice*, ale căror titluri ilustrează spiritul său militant pentru specificul național al muzicii noastre. Cu o tematică de sorginte folclorică, *Simfonia a II-a* (1922) - *Țărăneasca* și *a III-a - Descriptiva* (1922) conțin citate sau teme de invenții proprii, la fel poemele simfonice sunt concepute într-un limbaj bazat pe formule muzicale românești. *Cetatea Neamțului* (1936) conține cunoscuta melodie a lui Flechtenmacher *Mama lui Ștefan cel Mare*, *Pe șesurile Moldovei* (1936) evocă pitoreștile ținuturi moldave cu formulări aluziv românești, *Tândală și Păcală* (1925) ilustrează poznele eroilor cu ajutorul melodiei *Aseară ți-am luat cercei*, iar în *Țiganii* inserează cântecul *Trandafir de la Moldova*.

Compozitorul Zirra și-a propovăduit crezul și ca profesor de armonie, calitate în care cerea elevilor săi două condiții esențiale: să folosească citatul sau formulări românești tipice în cadrul discursului muzical și să creeze armoniile cerute de linia melodică, într-o țesătură acordică solicitată stringent de melodie. Alături de acestea, el pretindea ca întreaga derulare armonică să fie dinamică, "să cânte" pentru a nu lăsa să lăncezească vibrația muzicală printr-un șir de acorduri uniform ritmice. Dinamismul îl dorea realizat prin diversitatea ritmică a vocilor, prin imitații și note melodice străine de acord. Creatorul Zirra era mereu cu gândul la istoria țării, în speță la cea a Moldovei, și cu sufletul robit de dragoste de neam și patrie.

Colegul său de disciplină, *Constantin Georgescu* (1895-1960), discipol al lui Castaldi și al lui d'Indy, a adus o notă nouă în învățământul muzical ieșean. Alături de profesorii ieșeni I. Ghiga, C. Baci, M. Bârsan, care au studiat și ei la "Schola Cantorum", Georgescu a introdus un suflu nou al unui învățământ eliberat de dogme și tradiții rigide, incitând fantezia studenților, fără însă a le tolera naivitățile tehnice și carențele de gust artistic. Format la școala lui

Castaldi, el nu punea preț pe întrebuințarea formulelor populare, ci căuta puritatea unui limbaj neoclasic, așa cum o vădesc lucrările sale, rămase în manuscris: *Simfonia*, *Poemul simfonic-Culoare și lumină*, *Cvartetul*, *Liturghia în Fa major*, *Suita pentru violoncel și pian*, *Sonata pentru vioară și pian*, *Coral cu variațiuni pentru pian*.

În afara școlii Castaldi, s-au impus în istoria muzicii românești compozitori al căror ideal a constat în crearea unui limbaj românesc ostentativ în toate genurile, voind să dovedească că citatul folcloric este capabil să furnizeze teme atât pentru genurile expositive, cât și pentru genurile care le utilizează dezvoltător. Acest curent s-a conturat mai ales după Primul Război Mondial când, aliându-se patriei, Transilvania și Basarabia au adus cu ele compozitori care au luptat dârz pentru afirmarea unui stil muzical național împotriva stilurilor străine ale popoarelor stăpânitoare. S-a întetit, astfel, dorința românilor de a avea o muzică națională specifică de circulație europeană.

Compozitorul **Marțian Negrea** (1894-1968) s-a născut la Vorumloc, lângă Sibiu, oraș în care a urmat "Seminarul Andrei Șaguna", unde Timotei Popovici i-a dat primele îndrumări muzicale, incluzând și probleme de armonie elementară. La "Academia" din Viena a studiat compoziția cu muzicologul român, stabilit în capitala austriacă, Eusebiu Mandicevschi și cu Rudolf Schmidt, care i-au sădit respectul pentru tradiția clasico-romantică, pe când Joseph Marx i-a relevat perespectivele impresioniste.

Vorbind mai târziu despre viața muzicală vieneză, Negrea mărturisea: "Mediul vienez este, fără îndoială, captivant. Îți trebuie multă tenacitate și încredere în forțele proprii pentru a nu te lăsa furat de diversele modele, pentru a găsi rezonanțele universului tău sufletesc." Deși nu a imitat excesele armonice ale postromanticilor, aceștia i-au influențat gândirea muzicală, armonia devenind elementul generator al melodicii, organic sudată cu universul creației populare.

Revenit în țară, profesează compoziția la Conservatorul clujean și apoi la cel bucureștean (din 1941), publicând valoroase lucrări teoretice: *Tratatul de armonie* (1958), *Tratatul de contrapunct și fugă* (1957), cel de forme rămânând în manuscris multiplicat. Împreună cu Zirra, Drăgoi și Ciortea, el reiterează lupta dusă pentru afirmarea culturii muzicale românești specifice.

În primele creații, armonia deține primatul generator al melodiei, el fiind marcat și de procedeele postromantice de construcție, după spusele sale. Aceasta explică notele de eclectism, cauzate de prezența în fluxul său muzical a cromatismelor și a structurilor armonice diatonice cu rezonanță populară. Spre deosebire de majoritatea compozitorilor din răsăritul european, a căror muzică se baza pe melodia izvorâtă din structuri muzicale populare, Negrea își clădește întregul pornind de la armonie, contopită cu cea bogat colorată postromantică sau impresionistă în creații ca: *Impresii de la țară* (1921), *Sonatina pentru pian* (1922), cele două *Rapsodii pentru orchestră* (1938, 1950), *Cvartetul de coarde* (1949).

În cele patru schițe descriptive ale suitei simfonice *În Munții Apuseni: Pe Arieș în sus*, *Cetățile Ponorului*, *Ghețarul Scărișoara*, *Izbuc*, Negrea realizează

sugestive peisaje ale frumuseților naturii: cristalinul curs al râului Arieș; stâncile uriașe ca niște cetăți ale Ponorului, unde joacă ielele; impresionantul monument al peșterii Scărișoara, tarantela finală redând jocul zglobiu al tâșniturilor de apă din preajma Ponorului, toate acestea surprinse cu o paletă armonică și timbrală viu colorată.

Ostil organizării seriale, ce prinsese rădăcini în mediul vienez, Negrea a scris o muzică puternic dominată de formule autohtone în cele două *Rapsodii*, opera *Marin pescarul* (1933), *Povești din Grui* (1940) și oratoriul *Constantin Brâncoveanu*. Scrisă în 1939, pitoreasca suită simfonică *Povești din Grui* redă momente din viața și trăirile țăranului: *Gruitul*, *Crăciun trist*, *Cântec*, *Încheiere*, apelând la teme folclorice citate, alături de cele inventate în spirit popular.

După nuvela *Păcat boieresc* de Mihail Sadoveanu, Negrea a realizat opera *Marin pescarul*, în care a surprins drama țăranului Marin, ruinat de cei doi boieri Niculiță, care i-au distrămat și familia, necinstindu-i soția și fiica. Pentru a contura atmosfera rustică, folosește melodii din folclorul țăranesc, pe suportul cărora creează recitative și arii, în contrast cu moravurile boierilor, schițate prin procedee postromantice și impresioniste. Și în valorosul *Cvartet de coarde* folosește teme de inspirație populară, într-un limbaj armonic cromatic. Formele clasice ale celor patru părți au la bază cantilene și jocuri create în stilul muzicii populare, tratate polifonic și susținute de discrete armonii impresioniste.

Spre deosebire de muzicienii din vechiul Regat care, după Unire, s-au orientat spre Paris în acțiunea de europenizare, Negrea și-a îndreptat privirile spre Germania, de unde și-a însușit vitalitatea tehnică a limbajului. A fost sensibil la unele influențe impresioniste care în anii '20 reprezentau noul, respingând însă expresionismul încleștat. Principalul său merit este cel al compozitorului român care dorește să contribuie la promovarea noii culturi românești. Ascultând creațiile sale ești mereu în preajma unor expresii muzicale vii și a unor eșafodaje sonore cu reale rezonanțe afective. Fiind preocupat permanent de specificul muzicii românești, pe lângă dezvoltarea modalismului de esență populară, Negrea a fructificat și formele de tradiție bizantină, creând misterul *C. Brâncoveanu* într-un limbaj modal modern cu formule arhaice psaltice.

După Primul Război Mondial, eliberat din armată, *Sabin Drăgoi* (1894-1968, născut la Săliște în Banat), lucrează un timp la Iași cu *Zirra* (1919-1920), adoptând cu convingere preceptele sale, pentru care el însuși fusese pregătit de către înaintașii transilvăneni. Își continuă studiile la Conservatorul clujean cu Augustin Bena și Hermann Klee, apoi pleacă la Praga, unde își perfecționează studiile de compoziție cu compozitorul Viteslav Novak, ale cărui principii estetice coincideau cu cele ale lui *Zirra*.

Drăgoi s-a impus în muzica românească prin noutatea stilului românesc pur, mai ales cu *Divertimentul rustic* (1928), despre care Enescu afirma ferm: "A apărut soarele muzicii românești" și, firește, i-a acordat premiul "G. Enescu". *Divertimentul rustic* este construit integral pe citate folclorice, susținute de armonii modale, în cele cinci părți: *Colindă (O, ce veste minunată)*, *Doină*, *Bocet*,

Dans, Cântec de nuntă. Totodată, Drăgoi a dat cele mai relevante opere românești: drama *Năpasta* (1927), opera comică *Kir Ianulea* (1937), opera-oratoriu *Constantin Brâncoveanu* (1929). Alături de opera istorică *Horia* (1943) și de cea comică *Păcală* (1956), mai amintim în genul simfonic *Divertismentul sacru* (1933), *Rapsodia bănățeană* (1942), *Concertul pentru pian și orchestră* (1941).

Un aport deosebit l-a avut Drăgoi în continuarea tradiției corale bănățene, instaurată de I. Vidu. Ca și *Răsunetele acestuia*, corurile lui Drăgoi, *Idilă bihoreană*, *Trandafir de pe răzoare*, *Bănățeană*, au devenit piese clasice, nelipsite din repertoriul coral, fiind definitorii pentru însușirea stilului coral românesc tradițional. *Liturghia în Fa major* (1937) și *Recviemul românesc* (1943) sunt în literatura de specialitate lucrări ce contribuie la policromia stilistică a repertoriului bisericii ortodoxe.

Pentru repertoriul curent al salonului românesc, Drăgoi a contribuit din plin la realizarea unui repertoriu instrumental cu: 12 *Miniaturi pentru pian* (1968), *Suita de dansuri populare* (1923), *Mica suită pentru pian* (1955), *Colinde pentru pian* (1957), *Sonata pentru vioară și pian* (1949). Nu mai puțin cântate și apreciate au fost liedurile sale, printre care *Doine*, *Cântece populare*, *Anii tineri* și mult apreciatul lied *Crizanteme*. În istoria muzicii, Drăgoi s-a înscris ca un neînduplecat ziditor al muzicii naționale.

Alt distins pedagog, muzicolog și compozitor din Transilvania a fost **Tudor Ciortea** (1903-1982). S-a născut la Brașov, oraș în care a desfășurat o vie activitate înaintașul său Gh. Dima. Profesorul său de la liceu i-a impulsionat dragostea pentru muzică. La rândul lor, organistul Bisericii Negre, Rudolf Lassel și profesorii de muzică Paul Richter (de la Liceul săsesc Honterus) și Ion Bușiță (de la Liceul din Beiuș, fost colaborator al lui Bartók la culegerile de folclor din Bihor) i-au marcat benefic tinerețea. Întrucât familia se mutase la Cluj, își continuă aici lecțiile de pian (începute cu Maria Dima) cu Ilie Sibianu și începe studiul armoniei cu J. Schuller.

Paralel cu studiile de Drept de la Bruxelles (1924-1926), învață contrapunctul cu directorul Conservatorului local Joseph Jungen, iar după doi ani îl găsim la "Școala Normală de Muzică" din Paris (alături de Romeo Alexandrescu și Stan Golestan), la clasa de compoziție a lui Dukas și a Nadiei Boulanger ("Forme muzicale"). Din anii parizieni datează cunoscutul *Joc țigănesc pentru pian*, axat pe citate folclorice.

Revenit în țară, urmează la Conservatorul bucureștean contrapunctul cu I. Nonna Otescu și folclorul cu Constantin Brăiloiu. După ce frecventează cursul de estetică de la "Sorbona" al lui André Pirro, se oprește la Berlin pentru a-l urmări pe esteticianul Nikolaus Hartmann și pe istoricul Arnold Schering. Din anul 1949 este numit profesor de forme muzicale la Conservatorul bucureștean, unde a îndrumat cu pasiune și competență numeroase generații de studenți. A publicat valorosul volum despre *Cvartetele lui Beethoven*, care ne dezvăluie o profundă pătrundere a esenței limbajului și creației beethoveniene.

În 1982, Theodor Grigoriu i-a creionat un admirabil portret, subliniind că: "Pentru artistul sensibil care a fost Ciortea, arta populară era un câmp vast de

observare și reflecție. Puterea sa de a filosofa și căuta, a deslușit cum se transformă în operă de artă tezaurele artei noastre orale.” Studiind temeinic folclorul, de a cărui vitalitate a fost toată viața pătruns, a realizat inițial atractive prelucrări instrumentale ale melodiilor populare în diferite genuri pentru pian, *Suita pe teme bănățene* (1947), *Suita pe teme târnăvene* (1948), pentru orchestră - *Suita maramureșană* (1949), în *Concertul pentru instrumente de coarde, Variațiuni pentru pian și orchestră pe o temă de colind* (1969) sau în *Cvintetul pentru suflători de alamă*, unde include cântecul autentic *Vaier din Vașcău* în partea a doua - *Elegie*.

Temperament liric, ca și clujeanul S. Toduță, Ciorte a manifestat preferință pentru cântecul doinit, colinde și balade, fără a neglija exuberantele melodii de joc. Ca toți compozitorii transilvăneni, a asimilat esența folclorului nostru, integrată într-un limbaj propriu, și a apelat la marile genuri clasice - sonată, cvartet și concert.

Dacă primele două *Sonate* (pentru pian - 1953 și cea pentru vioară și pian - 1946), primele două *Cvartete de coarde* (1952-1954) și *Cvintetul cu pian* sunt concepute în forme riguroase, cu structuri polifonico-armonice adecvate tematicii în stil popular, în ultimele sale creații: *Sonata a III-a pentru pian* (1959), *Octetul - Isprăvile lui Păcală* (1961) melodică se densifică cu dese cromatisme și mari intervale, cu disonanțe aspre ale acordurilor bi- și tritonale, ajungând ca în al treilea *Cvartet de coarde* să recurgă chiar la organizarea serială.

Și în creația de lieduri pornește de la prelucrări de melodii populare (pe versuri de O. Goga, L. Blaga, D. Voiculescu) la crearea unor structuri apropiate de melosul popular, pentru ca în ultimele lucrări (pe versurile lui G. Lorca, R. M. Rilke, Mariana Dumitrescu, N. Stănescu, M. Sorescu) să amplifice disonanțele, armonia tonală cedând loc atonalului, iar arioso-ul cantabil declamației muzicale.

Continuând marea tradiție transilvăneană, Ciorte s-a lansat în viața muzicală cu certa intenție de a duce școala românească mai departe, cu ostentație chiar. Generos, deschis tuturor inițiativelor, extrem de volubil și comunicativ, el căuta cu orice prilej să sădească muzica românească în sufletul diverselor categorii de ascultători. Nu a evitat limbajul diatonic accesibil cu iz modal, fie folcloric pur, fie cu rezonanțe impresioniste. Dar nu s-a limitat doar la o accesibilitate cu orice preț, ci a experimentat diferite structuri de limbaj, culminând cu atonalismul. A avut însă darul ca, atunci când limbajul său depășea înțelegerea curentă, să dea muzicii sale un mers ușor de deslușit în ceea ce privește ideatica desfășurării. Chiar atunci când tematica folclorică, în *Păcală* de pildă, impunea unele imagini mai fruste, Ciorte păstra o noblete a sonorităților, care i-a creat un nimb de vizionar, de om extrem de sensibil și cu renumele unui om cu sufletul extrem de pur. Ciorte este o demonstrație pilduitoare a afirmației lui Enescu, care vedea în muzică "glasul care oglindește, fără posibilitatea înșelăciunii, însușirile unui compozitor și ale unui popor".

Un loc important în cultura noastră muzicală îl ocupă eruditul pedagog și compozitor *Sigismund Toduță* (1908-1991). Om de o vastă cultură,

personalitatea sa artistică proeminentă a contribuit masiv la efervescența muzicală clujeană (avându-i ca discipoli pe V. Herman, L. Glodeanu, C. Țăranu, E. Terenyi, D. Voiculescu) și la înflorirea școlii românești de compoziție. Născut la Simeria, după studii efectuate la Conservatorul clujean (învață pianul cu Ecaterina Fotino și compoziția cu Negrea), pleacă cu o bursă la "Academia Sf. Cecilia" din Roma, unde se bucură de îndrumările sobre ale lui Ildebrando Pizzetti și Alfredo Casella. După o tenace cercetare a cântecului gregorian, în 1938 primește titlul de doctor în muzicologie. Își începe activitatea didactică la Blaj, iar din 1944 se stabilește la Cluj, unde a predat succesiv teoria, armonia și compoziția la Conservator. Din anul 1962 a deținut funcția de rector al acestei instituții, conferindu-i un deosebit prestigiu.

Figura sa impunătoare este o pildă de slujire cu probitate a muzicii, înscriindu-și numele în muzica noastră contemporană ca un exponent al orientării neoclasice, cu puternică tentă folclorică. Păstrând legătura cu folclorul, el asimilează esența melosului popular, ce imprimă lucrărilor sale deosebită prospețime, dinamism și reală accesibilitate. Izvorul principal al limbajului său este idiomul popular, mai ales stratul vechi al folclorului, cântul gregorian și tiparele preclasice și clasice. Modurile arhaice i-au marcat melodia și armonia. Alături de meșteșugite tratări polifonice, se impune armonia modală cu reminiscențe tonale, ritmuri asimetrice și țesături poliritmice.

Izvorul folcloric îl găsim sub forma intonațiilor directe în muzica sa corală, pe care și-a dorit-o a fi o sinteză a sintagmelor folclorice cu polifonia renascentistă, în lieduri (scrise pe versurile lui Eminescu, I. Brad, L. Blaga), dar și în lucrări instrumentale. Astfel, *Passacaglia pentru pian* (1943) are la bază melodia unui cântec de stea cu structuri modale, supusă unor ingenioase variațiuni armonico-polifonice. Și primul *Concert pentru orchestră de coarde* este clădit pe o melodie populară autentică din zona Clujului, alături de altele scrise în spiritul cântecului de leagăn sau al jocurilor. Concertul este structurat după principiul "concerto-ului grosso", cu alternanța dintre grupul soliștilor și orchestră. Aceeași scriitură polifonică densă, cu o melodică intens cromatizată și complexe sonorități caracterizează al doilea *Concert pentru orchestră de coarde* (Preludiu, Fugă, Recitativ, Toccată), al treilea *Concert pentru orchestră de coarde* (Ostinato, Arie, Dans) sau *Concertul pentru suflători și baterie* (Intrada, Caccia, Recitativ cu ecou de bocet, Finale cu un dans rustic primitiv).

În același spirit neoclasic, cu teme de inspirație populară, sunt concepute și *Sonatele* (*Sonata pentru pian* - 1952, *Sonata pentru vioară și pian* - 1953, *Sonata pentru flaut și pian* - 1952, *Sonata pentru oboi și pian* - 1956) și *Simfoniile* sale, ele demonstrând siguranța construcției, claritatea limbajului, echilibrul între teme și măiestrite înveșmântări sonore. Față de postromantica *Sonată pentru vioară și pian în mi minor*, cu melodia sa amplu desfășurată, când lirică, când patetico-dramatică, aidoma baladei populare arhaice sau cu izbucnirile volubile ale jocului popular din final, lirica sa *Sonată pentru oboi și pian* este mai concisă, cu structuri inventate în spiritul popular cantabil, duios și gingaș, dar și cu vervă jucăușă.

Și primele două *Simfonii* conțin teme inventate în stil popular, cu o cantabilitate ce se apropie de citat, prelucrate cu aceeași finețe ce-i caracterizează întreaga operă. Dacă în *Simfonia a II-a* (1956) include secvența gregoriană *Dies irae* (ea fiind dedicată memoriei lui Enescu), cea de *a III-a* (1959) poartă numele marelui exilat de la Tomis, Ovidiu. Scrisă într-un limbaj neoclasic dens, el apelează la tehnica contrapunctică și la formele Barocului: *Passacaglia*, *Ricercar*, *Fugă*, *Preludiu*. În contrast, *Simfonia a IV-a* (1961) este concepută într-o singură parte și pătrunsă de dense încleștări dramatice.

Profund îndrăgostit de tezaurul nostru folcloric, după reușita operă *Meșterul Manole* (1947) scrie oratoriile *Miorița* (1958) și *Pe urmele lui Horea*, lucrări echilibrate și de măiestrie artistică, sublimând esența folclorului în expresive structuri modale și în forme polifonice. Conceput în 12 secțiuni, oratoriul *Miorița* este o adevărată frescă a liricului și dramaticului, într-o muzică ce se deapănă ca o meditație asupra eternelor neliniști și năzuințe ale omului, asupra vieții și a morții. Dramaturgia oratoriului îmbină țesătura vocală a celor trei soliști cu comentariile epice ale corului și cu unele forme instrumentale riguros structurate: *Passacaglia*, *Ricercar*, *Fugă*, *Rondo*, orchestra contribuind masiv la crearea atmosferei printr-o bogată țesătură simfonică și timbrală.

În plin secol al XX-lea, majoritatea compozitorilor noștri, convinși de necesitatea unui limbaj național, s-au axat pe diferite stiluri europene, realizând fuziuni specifice în cadrul culturii românești. Marcat prin formație de neoclasicii italieni, cu majestatea-i impunătoare, Toduță ne apare ca un consecvent adept al idiomului național al limbajului, dar și al formelor Barocului, analizate de el în trei pertinente și valoroase volume dedicate operei lui Bach, privind fenomenul muzicii de pe soclul concepției statuare a Barocului și a pontifului ei J. S. Bach.

Spiritul neoclasic, care presupune economie de mijloace, sobrietate în structuri și arhitecturi ferme, domină și muzica bănățeanului **Zeno Vancea** (1900-1986). În lucrările sale camerale sau simfonice găsim tratări armonico-polifonice ale temelor românești, dar și unele tatonări în tehnica dodecafonică. Foarte prețuit este baletul său *Priculiciul* (1933), inspirat din legendele populare bănățene despre răul făcut sătenilor de ființele supranaturale ale priculicilor.

După vechi superstiții bănățene, priculiciul, un faun al mitologiei noastre, ar avea putere de deochi. Vancea ne zugrăvește dragostea dintre frumoasa satului și un tânăr cioban, dragoste împiedicată de primarul chiabur travestit în priculici, care încearcă să silească fata să-l ia de bărbat. Travestit în urs, pădurarul dezleagă planurile primarului. Compozitorul folosește melosul folcloric, filtrat prin viziunea proprie, disonanțe mai aspre, potrivite pentru ilustrarea umorului și a fantasticului. Lucrarea ce cuprinde șapte dansuri, cu teme de invenție proprie, lirice sau grotești, reușește să se mențină în repertoriul românesc coregrafic.

Altă figură proeminentă a muzicii românești este **Paul Constantinescu** (1909-1963), care se detașează printr-un stil popriu, cu multe trăsături

novatoare. Născut la Ploiești, unde își începe educația muzicală, devine la Conservatorul bucureștean elevul lui M. Jora, D. Cuclin, C. Brăiloiu, G. Breazul, Șt. Popescu și al lui Franz Schmidt și Joseph Marx la "Academia" din Berlin. Prin îndrumările profesorilor săi, dar și prin studiul operelor înaintașilor noștri, P. Constantinescu și-a propus crearea unui limbaj muzical viu și colorat, derivat din melosul popular. În majoritatea creațiilor sale folosește teme culese sau teme proprii, scrise în spirit folcloric și valorificate cu originale mijloace expresive. Stăpân pe un remarcabil meșteșug componistic, el a scris în cele mai variate forme, pătrunse de un spirit de sinteză și cu viziuni arhitectonice proprii. Propunându-și să valorifice tezaurul popular în muzica simfonică, el înprospătează limbajul muzical simfonic românesc cu o ascutită ritmie și o strălucitoare orchestrație.

A compus valoroase lieduri (importantul ciclu *Șapte cântece din Ulița noastră* - 1959), coruri (*Patru madrigale* - 1854, pe versurile lui Eminescu), lucrări simfonice (suite, rapsodii, concerte), oratorii și opere. Deslușind virtuțile latente ale cântecelor noastre străvechi, laice și rituale, el le-a înveșmântat cu țesături armonice și tehnici instrumentale novatoare, structurate atât în formele de largă accesibilitate ale muzicii simfonice (dansuri, suite, rapsodii), corale, cât și în cele complexe ale simfoniei, concertului (patru concerte) și ale operei. Întâlnim complexe structuri ritmice, ordonate uneori liber, sonorități și echivocuri modale cu combinații de scări. Valorifică elementele arhaice prezente în bocete, colinde, balade și în cântările de strună, dar și muzica lăutărească sau de salon. În privința orchestrației, folosindu-se de stilul instrumentelor populare, el contribuie alături de Negrea, Rogalski și Jora la făurirea orchestrei moderne, specifică școlii muzicale românești. Prin legătura sa cu cântecele și dansurile populare, el și-a definit nu numai vocabularul, ci și sinteza limbajului, concizia și proporția structurilor fiind componente echilibrate ale gândirii sale muzicale.

Conform tradiției instaurate la mijlocul veacului al XIX-lea de a prelua muzica populară prin sublinierea caracterului ei de joc și a celui de divertisment, Constantinescu, crescut în orașul lui Caragiale, a dezvoltat notele satirice ale cântecului orășenesc, bizuindu-se în special pe expresii ritmice vii și pe inedite efectele timbrale. *Jocul din Oaș* (1950), *Jocul Oltenearca* (1944), *Ciobănașul* (1944) și *Brâul* (1951) abundă în note umoristice, ce fac casă bună cu pitorescul dinamic și viu colorat al majorității creațiilor sale. Atracția pentru satiră nu se explică numai prin concetățenia sa cu Caragiale, ci și prin înclinația sa nativă spre umor. Încercând să schițeze o frântură din viața urbană, el realizează o admirabilă piesă pentru suflători și pian, intitulată *Din cătănie* (1933), în care creionează ridicolul romanței de mahala și momente tragi-comice din viața recruților de altădată, victimele hilarelor intervenții ale subofițerilor superiori. În *Balul reangajaților*, din această suită de trei schițe umoristice, folosește un citat dintr-o serenadă de mahala *Deschide, deschide fereastra*, devenită vals grotesc, precum și sonoritățile trivializate ale unei fanfare.

În capodopera genului comic, opera *O noapte furtunoasă* (1934) a surprins cu acuitate comicul vieții de mahala și seriozitatea cu care priveau eroii

întâmplările curente din viața lor. Suntem în fața unei perfecte simbioze între aceste două mari figuri ale umorului românesc, Caragiale și Constantinescu, care a realizat libretul transpunând în versuri foarte reușita proză a dramaturgului. Construită pe o melodică în stil popular citadin, dinamismul lucrării rezidă în declamații vii, aparent libere, dar riguros cimentate pe cântecul popular. Pentru atmosfera specifică mahalalei folosește formule muzicale din folclorul orășenesc și din repertoriul genurilor de divertisment.

În pofida libretului cu conflicte și întâmplări convențional concepute de V. Eftimiu, în opera *Pană Lesnea Ruslim* (1955) Constantinescu realizează desfășurări dramatice cu o muzică bogată și foarte convingătoare, înrudită cu cea populară.

În afara valorificării filonului bizantin în cele două *Studii în stil bizantin* (1929), *Variațiuni libere asupra unei melodii bizantine din secolul al XIII-lea pentru violoncel și orchestră*, *Trio bizantin pentru coarde*, *Sonatina bizantină pentru violoncel solo* (1940), Constantinescu scrie *Liturghia în stil psaltic* (1935), *Oratoriul bizantin de Crăciun* (1947) și *Oratoriul de Paști*, iar spre sfârșitul vieții *Triplul concert pentru pian, vioară și violoncel și orchestră* (1963), lucrări prin care contribuie la valorificarea melosului psaltic în tehnica modernă. *Oratoriul Nașterii Domnului* este conceput ca un luminos imn de slavă al "Nașterii Mântuitorului", iar *Învierea Domnului* ca o dramă de mare profunzime. Ambele oratorii sunt admirabile împliniri artistice, realizate prin simfonizarea vechilor cântări psaltice și a celor proprii în stil bizantin, cu planuri tonale complexe, dinamice recitative, armonii modale și un colorat limbaj orchestral. Este marele merit al compozitorului Constantinescu de a fi sincer în creația sa și de a avea capacitatea de a realiza o muzică cu totul convingătoare.

În pragul secolului al XX-lea, când toți muzicienii depuneau eforturi considerabile de a clădi o nouă ambianță în activitatea muzicală românească, privirile erau unanim îndreptate spre Occident, în speță spre Germania și Franța. Chiar și compozitorii ruși, care își aveau deja o cultură notorie cu serioși aderenți în străinătate, nu conteneau să țină legătura cu marii maestri europeni.

La noi, G. Ștephănescu, C. Dimitrescu, I. și Ed. Wachmann, Gh. Dima, Ed. Caudella, G. Musicescu, E. Mezzetti au pregătit terenul pentru joncțiunea muzicii noastre cu cea a Apusului. Din capul locului s-au configurat două izvoare principale, pe de o parte Parisul, pe de altă parte, Viena, Berlinul și Leipzigul. Dacă școala germană imprima soliditatea construcției, o ordine arhitectonică, cea franceză o completa cu o expresie mai aerată, mai liberă și mai colorată. Pentru școala românească, idealul era ca tinerii, plecați la învățătură muzicală, să parcurgă ambele școli, ceea ce s-a și întâmplat cu unii dintre ei.

În anul 1888, Caudella l-a sfătuit pe tatăl genialului copil *George Enescu* (1881-1955) să-l ducă la Viena, unde va primi o educație muzicală foarte serioasă și o cultură de prim ordin. La 14 ani se îndreaptă spre Paris, unde devine elevul lui Massenet, Fauré pentru compoziție, Gedalge pentru contrapunct și Ed. Marsick pentru vioară. Datele naturale ale tânărului,

împreună cu o instruire și educație muzicală de înaltă concepție, l-au propulsat rapid în rândurile marilor artiști ai secolului. Astfel că, la 17 ani, tânărul român Enescu s-a afirmat în sălile de concert de la Paris ca violonist și compozitor, celebra orchestră "Colonne" interpretându-i lucrarea *Poema Română*, lucrare în care prelucrează magistral teme folclorice citate. În acel moment s-a pecetluit existența unei noi culturi europene cu specific propriu, care va juca un rol de seamă în muzica continentului.

Studiind de la vârsta de șapte ani la Viena, și-a însușit temeinic rigorile stilului clasico-romantic. Iar faptul că romanticii Brahms și Bruckner erau în viață și creau, l-au făcut să se integreze în acea pleiadă de compozitori germani și austrieci care continuau marea tradiție pe două căi diferite: pe cea a simfoniștilor contemporani lui și pe cea a simfonismului dramatic wagnerian. Trecând apoi la Paris, el s-a aflat într-o lume muzicală diferită, deschisă problemelor de colorit, fanteziei și unei libertăți mai mari în ceea ce privește structura și stilul. Devenit discipol al lui Massenet și Fauré, el reușește să asimileze în concepția sa vigoarea tonusului muzical german cu rafinamentul și evazivul muzicii franceze, dar toate grefate pe forța și frustețea gândirii muzicale populare românești.

După un număr însemnat de lucrări de școală, Enescu a acceptat ca opus 1 *Poema Română*, scrisă în același an cu prima *Sonată pentru vioară și pian în Re major* (1897), stilistic însă diferite, una rapsodică cu structuri populare, cealaltă în spirit postromantic cu suflu brahmsian. Sonatele pentru vioară și pian oglindesc clar evoluția concepției sale creatoare. Dacă prima *Sonată pentru vioară și pian* reflectă clasică ponderație și sobrietate a tânărului în momentul primelor impulsuri creatoare, cu *Sonata a II-a pentru vioară și pian în fa minor* (1899), la care Enescu adaugă și *Octetul pentru instrumente de coarde* (1900), el considera că a evoluat rapid, definindu-se stilistic prin împlinirea elementului românesc cu cel european.

În *Octet* realizează un act de virtuozitate constructivă, structurând lucrarea în patru părți, care, în realitate, constituie secțiunile de bază ale unei forme de sonată, iar în ceea ce privește limbajul se alătură *Sonatei a doua pentru vioară și pian* în privința asimilării elementului popular românesc în țesătura muzicală europeană. Spre deosebire de *Octet*, *Dixtuorul* (1909) accentuează mai consecvent pătrunderea formulelor românești în desfășurarea muzicală, el fiind clădit în spirit neaoș românesc.

Ca reacție împotriva exagerărilor tensionale ale postromanticilor, în muzica lui Enescu apar tendințe de revenire la economia clasică și la structurile preclasice. Cele două *Suite pentru pian* și primele două *Suite pentru orchestră* sunt alcătuite din părți care poartă denumiri asemănătoare celor ce constituiau suitele Barocului. Ele nu sunt golite de conținut emoțional, ci, dimpotrivă, acest conținut este amplificat și îmbogățit, ceea ce incumbă un limbaj care este departe de concizia și simplitatea celui preclasic. În *Suita I op. 3 pentru pian în sol minor*, în stil vechi, valorifică formele Barocului: *Preludiul*, *Fuga*, iar în *Suita a II-a op. 10 în Re major pentru pian*, dansurile suitei preclasice: *Toccata*, *Sarabanda*,

Pavana, Bourrée, cu armonii impresioniste și reverberații românești.

De la robustețea popularelor *Rapsodii* până la rafinatele tălmăciri ale versurilor lui Clément Marot, de la reeditările suitei preclasice în viziune personală până la dramaticul poem *Vox Maris*, toate genurile muzicale aduc permanente înnoiri stilistice și structurale. Un jalon important în devenirea sa artistică îl constituie cele două *Rapsodii* (1901), nu atât prin virtuozitatea simfonizării citatelor populare, cât prin ecoul extraordinar avut în lume, ele fiind cântate de mari orchestre simfonice conduse de virtuozii ai baghetei.

Din punct de vedere stilistic, *Suita I pentru orchestră* (1903) este o lucrare compozită. *Preludiul la unison*, devenit celebru prin măiestria cu care autorul îl construiește din cele trei motive, definește caracterul național al piesei. În cursivitatea suitei face loc unei ferme afirmări a motivelor, care vor reveni și în celelalte părți, în special în partea croită ca un lent Menuet. Aici păstrează atmosfera liniștită a fluxului melodic cu unduiri catifelate, succesiv auzindu-se frânturi din temele principale ale Preludiului. Celelalte două părți se desfășoară mai bine diferențiat stilistic, mai tranșant, depărtându-se de atmosfera cețoasă a Menuetului lent.

Față de stilul neoclasic al celor două *Suite pentru orchestră* (a II-a din 1915, este alcătuită din șase părți în care reînvie spiritul dansurilor preclasice în manieră modernă), *Suita a III-a - Săteasca* (1934), împreună cu *suita Impresiile din copilărie* (1940) și *Uvertura de concert* (1948) fac parte din lucrările care reconstituie universul românesc fără să revină la citat, ci la invenții foarte apropiate de parfumul spiritualității românești. Cele cinci tablouri ale *Suitei Săteasca*, configurate într-un limbaj postromantic, când tensionat, când transparent, și cele zece piese din *Impresii din copilărie*, care evocă cu duioșie universul copilăriei, sunt realizate prin stilizarea formulelor folclorice.

Ca și *Uvertura de concert* pe teme cu caracter românesc (1948), *Sonata a III-a pentru vioară și pian, în caracter românesc* (1926) este unicat în literatura universală a epocii prin magistrala sublimare a melosului folcloric brut în formulări proprii, extrem de plastice, al căror efect nu constă numai în farmecul național, ci și în forța lor de comunicare generalizantă. În cea de a treia *Sonată pentru vioară și pian* (1926) îngemănează în tiparele sonatei clasice cantabilitatea și spiritul improvizatoric al străvechilor cântece doinite cu cele de joc într-un neaș stil lăutăresc. De la prelucrarea fondului muzical popular în *Poema Română* și în *Rapsodii*, trece la sinteza moștenirii tradiționale europene cu cea popular românească în *Octet* și ajunge la crearea unui stil propriu în *Sonata a III-a pentru vioară și pian* prin transfigurarea melosului popular.

Dacă în *Simfonia I în Mi bemol major* (1905), dominată de avântul robust și suflul eroic, Enescu se vedește a fi un adept entuziast al concepției ca "prin artă să lupte pentru binele omenirii", în postromantica *Simfonie a II-a în La major* (1914) surprinde vârtoarea dramatică, care a premers Primul Război Mondial, printr-o melodică și ritmică contorsionată și cu armonii involburate. Respectând jaloanele construcției și echilibrului clasic, limbajul său dezvăluie un dramatism viguros prin dese dezvoltări și densitate polifonică, prin

sonorități orchestrale dinamice și viu colorate.

Scrisă în același stil postromantic, monumentală *Simfonie a III-a în Do major* (1918) se desfășoară tot pe canavaua formelor clasice. În primele două părți, tragismul încheșărilor sonore alternează cu momente de meditație nostalgică și tensionări de groază, finalul liniștit și luminos sădind încredere în idealurile nobile ale omului. Folosește quasi-instrumental vocile umane, integrând corul mut în țesătura orchestrală ca un complement timbral al acesteia.

În ceea ce privește sonoritatea, paleta timbrală și mai ales ordinea prezentării și revenirii temelor, Enescu poate fi considerat un simfonist romantic. W. G. Berger nu se sfiește să califice simfoniile enesciene drept rapsodice, deși ordinea și profilul lor dramaturgic țin în mod precis de construcția simfoniștilor germani, atât în ceea ce privește claritatea desemnării temelor principale, ca la Beethoven, cât și prin intensitatea afectivă, ca la Brahms. Ceea ce aseamănă mai mult simfoniile enesciene cu cele romantice este bogăția temelor complementare, pe care le asociază cu cele principale, constituind mari grupuri tematice, dar și faptul că le lasă să șerpuiască în întreaga simfonie, ceea ce le conferă virtuți generatoare de poem. Ca la simfoniștii francezi, temele sunt ca niște melodii lirice și nu rareori ele sunt inspirate din seva muzicii populare.

Simfoniile sale sunt clădite pe trei straturi: simfonic german cu dezvoltări bine încheiate, simfonic francez cu ambiguitatea de sens a temelor, cu melodismul lor delicat și evaziv, dar și cu stratul generat de muzica românească propriu simfonismului rapsodic. Un fir interior cu calități gravitaționale, ține strâns aceste trei straturi într-o unitate, care nu se dezvăluie chiar de la începutul fiecărei simfonii, ci pe parcurs, mai ales în finaluri unde revenirile tematice se manifestă mai evident. Uneori pregnanța reluărilor în decursul tuturor părților este generatoare de unitate, în pofida faptului că aparent ar sluji sensuri programatice. Menționăm faptul că ecouri tematice circulă și dintr-o simfonie la alta, așa se explică de ce, în ciuda bogăției tematice și a variațiunilor continue la care sunt supuse temele, simfoniile sale nu obosesc auditorul, ci îl seduc prin dezvăluirea unor imagini dinamice, generate uneori de teme foarte accesibile. Datorită acestui fapt, Berger îi atribuie un programatism nedeclarat, socotind simfoniile sale ca fiind autobiografice.

Și în cele trei simfonii deslușim concepția sa despre viață și despre om, ea culminând cu cea din opera *Oedip* (1936) și poemul *Vox maris* (1955), unde reia imaginea tragică a eroului în lupta cu destinul. Clasicitatea temei n-a împiedicat pe Enescu de a exprima muzical acea eferescență și acea tragică adâncime, ce domină în lucrările sale din perioada de maturitate creatoare. Vigoarea dramaturgiei enesciene, rezonanțele afective puternice și adâncul umanism conferă operei modernitate, în pofida temei antice. Răscolitoarele scene tragice și sublimul transcenderii durerii și a înfruntării destinului, la exprimarea cărora simfonistul Enescu a adus ardența și poezia subtilă a unei muzici atât de original legată de sufletul nostru de astăzi, copleșesc pe cel care ascultă această operă.

Opera *Oedip* prezintă diferite structuri de exprimare vocală: recitative vorbite, parlando rubato, diferite intonații ale graiului vorbit, declamații melodizate, arioso-uri și glissandi. Ritmul foarte flexibil asigură o mișcare continuă a discursului muzical. Sistemul tonal prezintă multiple inflexiuni modale, iar armonia cromatizată atinge totalul cromatic, fără a se înscrie în atonalism. Limbajul orchestral viu colorat are aspecte cromatice și un caracter arhaic. Corul și ansamblul orchestral participă intens la desfășurarea acțiunii dramatice.

Despre limbajul orchestral al acestei opere, lucrare de referință din istoria operei moderne, istoricul francez Emile Vuillermoz afirma: "Nu există o măsură comună pentru a judeca orchestrația din *Oedip*. Instrumentele vorbesc aici o limbă stranie, directă, ingenuă și gravă, care nu datorează nimic polifoniilor tradiționale. Acest limbaj este cel mai adesea discret, despuat, șoptit chiar în împrejurările cele mai teribile. De asemenea, muzica repudiază elocvența, orchestra nu comentează evenimentele cu amploare, ea le suportă cu pasivitate tremurândă. Ea freamătă, vibrează, are scurte reflexe îngrozite, ea nu se preocupă de o logică constructivă și de o retorică simfonică. Este la marginea scenei, ca o oglindă de apă luminată sau întunecată, prin reflexele schimbătoare ale acțiunii. Ea este umanitatea terorizată de zei."

În ultimele sale lucrări descifrăm zguduirile și luminările artistului care și-a dăruit toată viața artei, trăind drama demiurgului înlănțuit și confruntat cu marea călătorie spre veșnicie. Al doilea *Cvartet de coarde op. 30* (1952) stă mărturie pentru clipele de tragică neliniște și de titanică încercare de dominare a cleștelui, cu care-l schingiua soarta. În ultimii ani de viață, deși istovit de boală și de munca fără răgaz pe cele trei planuri – cu pana, arcușul și bagheta –, el nu lasă pana din mână, ci așterne *Simfonia de cameră* (1954), de o extremă concizie. A trecut în lumea celor eterne la Paris, departe de țară, la 5 mai 1955.

De la însoțitul *Dixtuor* până la sobra *Simfonie de cameră*, de la juvenila *Poemă Română* la tragicul *Vox maris*, zborul gândurilor sale însumează multă înțelepciune și poezie, alături de cele mai cumplite frământări, ridicându-se mereu spre zenitul spiritual și descoperindu-ne, ca un nou Oedip, lumina adevărului și a trăirilor sublime. "Acest geniu al muzicii moderne", cum l-a numit P. Casals, și-a purtat cu el pe toate meridianele globului "pământul natal, căci fără el am fi searbezi", mărturisise Enescu. *Uvertura de concert* constituie ultima mărturie a acestui adevăr și ultima replică dată *Rapsodiilor*.

Construcția conductului muzical la Enescu rămâne concis, tot în limitele simetriei clasice și ale transparenței aferente. Începând cu *Sonata a II-a pentru vioară și pian* și *Octuorul*, se simte clar impactul folclorului nostru în gândirea sa melodică, ca și în limbajul său ulterior. Constatăm depărtarea de simetria clasică și în special de cea pătrată, și părăsirea temelor concise, ele fiind înlocuite de teme lungi, cu adăugarea de multiple motive și teme, care se împletesc continuu cu temele de bază. Această permanentă vitalitate polifonică se datorează variațiunii continue a motivelor, cu aluzii din unele motive existente în diferite zone ale practicii muzicale. În succesiunea elementelor structurale ale formelor, el procedează cu mare libertate, căci crește numărul

temelor componente ale fiecărui grup tematic sau strecoară între acestea teme străine, oferind de foarte multe ori expozițiilor, dar mai ales dezvoltărilor, un aspect rapsodic.

Abundența temelor, care poate crea o atmosferă mai confuză, este clarificată la Enescu printr-o deosebit de variată paletă sonoră. Intervalica temelor principale nu este exagerată, în sensul că veghează la alternanța echilibrată între intervalele succesive ale discursului muzical, iar atunci când ascultătorul are impresia că dinamica intervalică stagnează, apar blocuri timbrale ce impulsionează dinamismul mișcării. Destul de rar recurge la teme-cântec, în rest apelează la asocieri polifonice și fragmente dezvoltătoare, în care temele mai extinse sunt presărate cu celule și teme ce o întrepătrund.

Dinamismul limbajului enescian este datorat și arhitecturii generale a fiecărei lucrări. El nu urmărește vreun plan tipic pentru acest gen, așa cum a învățat de la marii clasici și romantici. În privința instrumentației, Enescu păstrează un vădit echilibru între modalitățile de utilizare a instrumentelor. Conductul polifonic permanent, ca și variațiunea continuă, sunt subliniate de varietatea timbrală cu care înveșmântează repartiția motivică. Aceasta nu-l împiedică ca să folosească apariții solistice mai îndelungate, ce contrastează cu blocuri compacte ce se impun cu forță. Toate aceste procedee alcătuiesc o paletă timbrală în neconținută mișcare.

Stăpân atât pe componistica europeană, cât și pe tezaurul nostru popular, el și-a modelat limbajul muzical după sensibilitatea sa uriașă. Clasicismul structurilor sale provine din lirismul și blândețea moldavă, iar încheștările din dramaticele involburări ale istoriei neamului său. După opina lui W. Faulkner, "fiecare mare artist reia mereu trei sau patru teme principale". La Enescu acestea ar fi reîntoarcerea în copilărie, reînvierea paradisului pierdut și evocarea pitoreștilor ținuturi moldave. În pofida formației sale la școala germană și franceză, el a rămas funciar legat de viața satului, care i-a dăruit ființa și universul său sufletesc. Ctitor al culturii noastre moderne, el este primul compozitor român care a confirmat vocația internațională a muzicii românești, împletind măiestrit în operele sale improvizația liberă, specifică muzicii populare, cu construcții clasice riguroase. El a fost și rămâne și astăzi un izvor de meditație și de inspirație pentru muzicienii români.

Pornind de la rapsodizarea cântecelor populare, Enescu a evoluat spre asimilarea elementelor folclorice într-un limbaj personal, în care se găsesc cele mai valoroase tendințe ale muzicii universale. Pe măsură ce găsea în experimentele contemporane elemente utile unei elocvente exprimări muzicale, el le integra în modalitatea sa de expresie. Limbajul său poartă pecetea firii sale, a omului care își revărsa fervoarea interioară într-o muzică adresată umanității, depășind propriile viziuni lirice și inserând ecouri ale universului sufletului românesc. Enescu rămâne o mare lecție pentru istoria noastră, deoarece n-a negat înnoirile și nici n-a părăsit sinceritatea în creație, n-a repudiat fondul original mioritic al concepției sale despre muzică și nici nu s-a rupt de marele trecut al culturii europene.

MUZICA CONTEMPORANĂ

"Muzica ne trezește regretul de a nu fi ceea ce ar trebui să fim, iar magia ei ne încântă pentru o clipă transpunându-ne în lumea noastră ideală, în care ar trebui să trăim."

Cioran

Scrutând istoria muzicii, deslușim etape mari în care modalitățile de organizare a materialului sonor și procedeele de exprimare muzicală, odată configurate, s-au dezvoltat treptat până când, ajunse la momentul de criză, au făcut loc altora. Procesul a fost relativ lent. Pe măsură însă ce înaintăm spre prezent, transformările se succed mai repede. Dacă polifonia medievală a dăinuit cinci secole, în Renaștere stilul "sublim" al polifoniei a dominat viața muzicală doar ceva mai mult de un secol. Limbajul muzical clasic n-a rezistat mai mult de opt decenii (1750-1827), iar procesul disoluției organizării tonale tradiționale a început să se afirme numai după o jumătate de veac de limbaj romantic. După echilibrul stabil al muzicii clasice și după cel mai puțin stabil al celei romantice, în cultura muzicală a secolului al XX-lea s-au derulat diferite orientări stilistice.

Născută într-o vreme marcată de adânci contradicții și prefaceri, muzica ultimului secol prezintă spectaculoase înnoiri de limbaj și arhitectonică sonoră. Din 1910 și până în 1950 au existat diverse soluții de înlocuire a limbajului tonal tradițional, socotit de mulți perimat. La începutul veacului, reacția antiromantică a *impresionismului* a generat în câmpul expresiei muzicale o bogăție de nuanțe și subtile diferențieri timbrale.

La rândul său, *expresionismul*, impulsionând o muzică tensionată, a însemnat exacerbară mijloacelor de exprimare și distrugerea echilibrului tonal. Îndreptând privirile spre zone ale vieții umane cu totul ieșite din comun, muzica expresionistă a furnizat și ea noi formulări sonore. În schimb *veriștii* au adus din nou viața de toate zilele în centrul preocupărilor. Față de ezoterismul *serialismului dodecafonic*, explicat de *neoserialiștii* contemporani cu ajutorul fenomenologiei și al existențialismului, alți compozitori s-au voit *neoclasici*, redând muzicii rigoarea și sobrietatea tradițională în limbaj modern. A doua *înflorire a școlilor naționale* constituie o bogată contribuție la dezvoltarea muzicii europene, aducând inovări prețioase în contextul muzicii tradiționale.

Nici *bruitismul italian*, care desființa granița dintre sunetul muzical și zgomot, nici *politonalismul*, ce diluează organizarea funcțional-tonală a limbajului, nici *serialismul dodecafonic* care propune scheme variabile drept sisteme de referință și nici *serialismul integral* nu s-au putut impune ca sisteme

unice, exclusive. Chiar Schönberg și Berg au arătat că dodecafonia serială nu implică neapărat abandonarea tonalismului, ei întâlnindu-se cu celălalt curent de largire a tonalității, manifestat de Stravinski prin *teoria polarității*, de Hindemith care lărgeste conceptul tonal, și de *teoria axelor*, formulată de Lendvai în urma studierii conceptului tonal la Bartók.

Mulți compozitori notorii din secolul al XX-lea și-au fundamentat arta pe tradiție, grefând inovațiile pe trunchiul vechii culturi muzicale, inovația venind să se integreze fără a nega tot ceea ce a fost anterior. Într-o scrisoare trimisă revistei "Muzica", muzicologul belgian Paul Collaer definește clar poziția pe care mulți analiști lucizi o au față de experimentele contemporane: "Nu există limite decât cele impuse de către frecvențele vibratoare ale sunetelor celor mai grave și celor mai înalte, pe care urechea le poate capta. Restul nu privește decât capacitatea de imaginație a creatorilor și puterea pe care aceștia o dovedesc în organizarea limbajului, care le este propriu și pe care l-au ales și elaborat pentru propriul lor uz."

Strâns legat de conținutul pe care-l transmite, limbajul muzical contemporan nu a rămas pe loc, ci s-a înnoit continuu conform noilor concepții estetice. Unul dintre apologeții muzicii contemporane – H. H. Stuckenschmidt – distinge trei etape în istoria limbajului muzical: *vocală*, *instrumentală* și, în sfârșit, etapa contemporană a *electronicii*. De fapt, el consemnează stadiile succesive de amplificare și de diversificare a resurselor sonore, folosite de limbajul muzical.

În acest proces continuu de dezvoltare a limbajului muzical, o latură importantă, dar nu singura, este aceea a îmbogățirii resurselor sonore. Privite din acest punct de vedere, experimentele, care s-au elaborat și se mai elaborează sub ochii noștri, sunt perfect justificabile. Lumea nu stă pe loc, ci omul își extinde mereu sfera investigațiilor și, implicit, limbajul său se diversifică. Istoria ne-a arătat că, în pofida criticilor vehemente ce au fost aduse încercărilor înnoitoare, limbajul muzical nu a avut decât de câștigat. Evident, ceea ce era artificial și nemotivat de conținut a căzut, pierind în negura uitării. Atunci când înnoirea vine ca un fenomen firesc, ca o consecință a extinderii capacității expresive a limbajului, legătura dintre tradiție și inovație este vie. Istoria ne oferă exemple elocvente: tranziția de la *Ars antiqua* la *Ars nova*, de la polifonia liniară la cea funcțională, de la modal la tonal, de la tonal la atonal. Atunci când noul este adus ca o lovitură de șoc, prin negarea totală a vechiului, înnoirea apare ca o experiență cu rezultate incerte.

Datorită dezvoltării științei, în secolul al XX-lea omul a ajuns să cunoască cosmosul și să sondeze infinitul mic, cercetând particulele nucleare. Revoluția tehnico-științifică a favorizat descoperirea proceselor psiho-fiziologice și a raportului creator-interpret-receptor, luminând relațiile omului cu muzica. Noi științe, ca acustica, fiziologia, semiotica, logica matematica elucidează fenomenul muzical și ajută omul în conceperea unei noi muzici. În aceste condiții, era imposibil ca fenomenul muzical să nu treacă printr-o criză. Marea bogăție de sunete și capacitatea de a extinde registrul sonor cer sisteme de

organizare și structuri noi, întrucât cele existente sunt insuficiente, fapt ce a determinat căutarea unor noi modalități de organizare și de structurare a muzicii.

Bruitismul de tip *futurist* de la începutul veacului al XX-lea a rămas fără urmări, fiind expresia unei atitudini pseudo-înnoitoare. Negând total limbajul tradițional, el a ascuns lipsa unui criteriu real în determinarea structurilor sonore, fără a mai vorbi de absența oricărei substanțe afective. S-a pulverizat și dadaismul, suprarealismul din poezie, cubismul, fauvismul și taoismul din plastică, ele fiind modalități de exprimare ale unor oameni secătuiți sufletește și roși de virusul destrămării ordinii și echilibrului sufletesc.

Bruitismul a fost continuat în America prin căutările lui E. Varèse și J. Cage, mai ales prin explorarea posibilităților percuției, precedând radicala instalare a zgomotului în practica muzicii de către principalii reprezentanți ai muzicii concrete – *Pierre Schaeffer* (1910) și *Pierre Henry* (1927). În goana după inovație, privită ca scop în sine, pentru a suplini lipsa conținutului și a compensa absența unei organizări sonore, ei au recurs la o nouă valorificare timbrală în așa numita *muzică concretă*. Au lărgit limitele materialului sonor și au introdus pe scară largă zgomotele în exprimarea muzicală. Aceste zgomote sunt aduse în muzică cu tot complexul lor de asocieri, încât ele vin nu numai cu timbruri noi, ci și cu anumite semnificații. Dacă ar fi doar acest procedeu, ei ar fi doar niște naivi naturaliști, care exacerbează onomatopeea. Dar ei nu s-au oprit la preluarea diferitelor zgomote pentru sonoritatea lor pură, ci le-au deformat cu ajutorul unor aparate electronice și au obținut anumite diferențieri de zgomote, cu care pretend că ar îmbogăți limbajul muzical. Banda de magnetofon este principalul mijloc de realizare a sonorităților concrete.

În afara de zgomotele înregistrate pe bandă de magnetofon și de combinațiile lor în laborator, autorii muzicii concrete au inventat aparate speciale de stilizare a zgomotelor. Pierre Schaeffer, șeful școlii muzicale a concretiștilor, a inventat fonogenul și morfofonul, două aparate cu care a făcut muzică concretă. Primul, construit pe principiul magnetofonului, are un dispozitiv manevrat de o claviatură, care reglează sunetele și le modifică prin schimbarea vitezei benzii. Clapele determină viteza gradată, făcând posibilă crearea unei game cromatice cu fiecare zgomot în parte. Al doilea aparat nu se mărginește la modificarea acuității zgomotului, ci modifică formele undelor sonore prin anumite dispozitive, astfel că se obțin variații de colorit.

În 1948, P. Schaeffer a realizat prima lucrare concretă prin înregistrarea zgomotelor: şuieratul locomotivei, a roților de tren, cutii goale rostogolite, diferite sunete brute de pe banda de magnetofon fiind prelucrate prin diferite tehnici de studio. Împreună cu P. Henry, au dat la iveală prima simfonie concretă: *Simfonia pentru un singur om* (1949). Era: "O operă pentru orbi, cu o acțiune fără argument, un poem realizat din zgomote și sunete, din texte vorbite sau muzicale" după spusele lui Schaeffer. Lucrarea lui P. Henry, *Studiul căilor ferate*, unde vrea să redea "poezia zgomotelor" trenului, și prima operă concretă, *Orfeu* (1953), unde vuietul vântului și zgomotele infernale fac "farmecul piesei", ne dovedesc sărăcia artistică a acestei metode în crearea

imaginilor. Atât Schaeffer, cât și discipolii săi Luc Ferrari, Henry Sauget, Michel Philippot ș.a., cu toate titlurile elucubrațiilor lor sonore, rămân tot pe poziția cultivării zgomotelor și a stilizării lor ca scop în sine.

În privința *muzicii concrete*, majoritatea muzicienilor resping amalgamul de zgomote pe care concretiștii îl proclamă ca nou limbaj muzical. Diversitatea continuă a muzicii concrete înseamnă doar o serie informă de imagini, ce nu configurează o idee de bază, o trăire, un sentiment sau o atitudine. Este ca spectacolul unor nori, care se destramă neconținut pe un cer albastru. Dar nu numai absența criteriului de organizare determină lipsa forței de expresie a muzicii concrete, ci și repudierea tuturor procedeeelor de dramaturgie din muzica tradițională. După aproape șapte ani de cercetări și căutări, Schaeffer, împreună cu P. Henry și P. Boulez publică, în 1957, un "Manifest" voluminos, editat de "Revue musicale". Colaborând la acest număr dedicat muzicii experimentale, o serie de muzicieni se străduiau să aducă argumente în favoarea acestei muzici. Cert este că experimentul muzicii concrete, în afara unor formule utile cinematografului sau teatrului, n-a putut confirma ceea ce se clama puternic: caducitatea muzicii tradiționale.

În anul 1953, stimulat de experiența lui Schaeffer, **Herbert Eimert** (1897) produce *muzică electronică*, alcătuită din sunete sinusoidale și creată cu aparate electronice în studioul său din Köln, tentativa sa fiind urmată de Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez și mulți alții. Între toate schimbările propuse de-a lungul secolului al XX-lea, introducerea electronicii în practica muzicală poate avea consecințele cele mai diverse și mai radicale. Electronizarea instrumentelor tradiționale a însemnat un progres în realizarea diversității timbrale, căci, pe lângă lărgirea ambitusului și multiplicarea diversității timbrale, instrumentele electronice noi, culminând cu sintetizatorul, aduc în practică gama sonoră continuă, făcând posibilă realizarea unor orchestrații imposibil de efectuat cu instrumentele tradiționale.

În acest caz se face simțită necesitatea unei noi gramatici muzicale și a unor noi arhitectonici. Nu putem cântări, încă, valoarea structurală a acestei noi muzici, dar ambitusul mare al tuturor parametrilor muzicali și minuțioasa diferențiere cantitativă presupun o infinită lărgire a sferei tematice și a expresiei muzicale. Tehnica electronică, folosită separat sau îmbinată cu tehnica instrumentelor curente, a permis multor compozitori (E. Varèse, P. Boulez, K. Stockhausen, L. Berio, L. Nono, G. Ligeti ș.a.) să creeze muzici în care au folosit atât serialismul integral, cât și calcule matematice.

Muzica electronică propriu-zisă nu se servește de sunete exterioare înregistrate, ci de cele produse de aparate electronice. Trautonium-ul, unul din aparate, emite frecvențe precise până la diferențe foarte mici, mai mici decât fragmentele de $1/3$, $1/4$ sau $1/6$ de ton, de care s-au ocupat muzicieni ca A. Haba, Vișnegradski sau mexicanul J. Carillos, voind să îmbogățească materialul sonor al muzicii.

Tot din anii '50 datează și *punctualismul*, modalitate preluată din tehnica picturii. Se înlocuiește fluenta discursului muzical cu o serie de "puncte

sonore", fiecare dintre ele având structuri timbrale diferite. Întrerupând linia melodică cu pauze, procedeul *punctualist* desființează orice curs melodic, el fiind înlocuit cu puncte sonore dispartate.

În fața diversității și libertății sintactice, în același deceniu se vine cu libertatea totală a structurilor, profilându-se așa numita *muzică aleatorică*, care lasă tot mai mult interpretului sarcina înlănțuirii sau completării unor structuri. Metoda *aleatorismului* constă în realizarea unor agregări sonore și succesiuni la întâmplare, constituind desfășurarea sonoră în același mod ca la zaruri. I se lasă interpretului libertatea de a înlănțui cum vrea segmentele sonore, propuse de compozitor, sau să cânte ceea ce îi trece prin minte. În acest caz nu se mai poate vorbi de o idee directoare, de o modalitate de structură, nici măcar de existența unei teme asupra căreia să improvizeze variațiuni. Este o transferare a actului creator de la compozitor la interpret, faptul devenind și mai neînțeles atunci când mai mulți interpreți sunt lăsați să-și etaleze concomitent, într-un adevărat "dicteu automat", tot ceea ce le trece fiecăruia prin minte.

Aplicat cu rigurozitate, principiul nonrepetării duce la realizarea unor episoade sonore cu valoare expresivă în sine, fără raportarea lor la altele și fără crearea unui sistem de relații. Conceptul de structură este astfel înlăturat, muzica reducându-se la succesiuni de momente, a căror logică nu poate fi lesne descifrată. Îmbinarea momentelor sonore este lăsată la voia interpretului, care nu dispune de vreun criteriu constructiv. Interpretului i se dă libertatea de a le combina și de a le ordona într-o succesiune proprie. Confuzia este și mai mare atunci când într-un ansamblu fiecare interpret dispune de anumite libertăți în execuția unor momente. Oricât de mare ar fi capacitatea improvizatorie a interpreților, oricât simț de surprindere a ceea ce intenționează să improvizeze fiecare interpret, este greu de conceput că această modalitate ar avea viitor.

O notă comună *muzicii electro-acustice* (concretă și electronică) și *aleatorice* este marea libertate, dar absența oricărui sistem de referință înseamnă a concepe muzica ca o continuă improvizație. De aceea, așa cum a arătat Schaeffer, unul dintre promotorii *muzicii experimentale*, "trebuie căutat un sistem de organizare". Același lucru îl afirma la Darmstadt, important centru de cultivare a muzicii contemporane, și Stockhausen, care sublinia și el necesitatea reorganizării timpului și a spațiului muzical.

Matematizarea muzicii este o nouă poziție, provenită din experimentele electronice și din serialismul integral. În anul 1955, Yannis Xenakis, cunosător al matematicii superioare moderne, și-a propus să obțină o muzică perfect calculată. A creat muzica *stochastică* folosind calculul matematic al probabilităților, muzica *markoviană* pe baza lanțurilor lui Markov, muzica *strategică* cu ajutorul teoriei jocurilor, iar muzica *simbolică* cu logica matematică, toate explicate de el în volumul *Muzici formale* (1963). Pentru determinarea structurilor, el apelează la aceste teorii matematice în organizarea materialului sonor, preluat atât din domeniul organologic tradițional, cât și din cel electro-acustic.

Xenakis a deschis larg porțile științei numerelor, cu toate acestea el susține

că nu vrea să înlocuiască criteriul uman și să-și conceapă muzica în afara dialogului om-natură sau om-om. Pentru Xenakis, matematica reprezintă “o bază rațională, mai puțin trecătoare decât impulsul de moment, deci mai serioasă, mai demnă de lupta dusă în toate domeniile inteligenței umane”. Ca și formulele matematice folosite de Xenakis, și Boulez nu dorea să aplice manevrarea funcțională a seriilor în mod mecanic, ci “căutând libertatea prin disciplină”.

Ideea organizării *seriale integrale* o găsim în sistemul de organizare multiserială a lui Stockhausen, care încorporează în tehnica “de grup” fenomenele de limită. Toate aceste tendințe matematice nu au putut să-și impună întru totul limbajul realizat, deoarece nu poate fi înțeles de imensa majoritate a publicului, chiar și dintre cei care fac serioase eforturi pentru a-l înțelege.

Desigur, fără matematică ordonarea imensului material muzical nu este posibilă. Rămâne ca omul, care gustă astăzi din plin pe Beethoven sau pe Wagner, să poată recepta fără rezerve și muzica contemporană. Peisajul actual al receptării muzicii este foarte contradictoriu. Electronica duce nu numai la structurarea unui nou limbaj, dar contribuie și la nemaipomenita extindere a circulației muzicii și la diversificarea categoriilor de muzică. Ascultăm și vedem executându-se muzică la celălalt capăt al lumii, chiar în timpul desfășurării concertului respectiv. Înregistrăm această muzică și o putem asculta peste ani de zile. Pe cât de imensă este avalanșa muzicii, care se revarsă zi și noapte prin eter, pe atât de diferențiate sunt categoriile de ascultători, receptivi la anumite muzici și total refractari la altele.

În veacul al XX-lea, compozitorii europeni au privit cu mult interes și muzica popoarelor din ținuturi îndepărtate. Începând cu Saint-Saëns și continuând cu Ravel, Milhaud, Messiaen, arta extra-europeană a fost adusă în practica europeană. Compozitorul brazilian *Heitor Villa-Lobos* (1887-1959), cubanezul *Leucona*, ca și mexicanul *Silvestre Revueltas* (1899) au făcut cunoscută muzica țărilor lor. Aceste contacte au adus în muzica europeană modalismul afro-asiatic, care, alături de cel medieval și cel al școlilor naționale est-europene, contribuie la diversificarea și colorarea limbajului muzical. Prin asimilarea unor muzici extra-europene au pătruns moduri ale unor popoare cu culturi muzicale neinfluențate de arta europeană.

Dacă în prima jumătate a veacului al XX-lea, cultura muzicală europeană a fost marcată de Debussy, Stravinski, Schönberg, Bartók, Enescu, Hindemith, în a doua jumătate activează numeroși compozitori, care apelează la variate metode și sisteme componistice. Dintr-un sentiment de frondă, unii artiști s-au ghidat după o estetică abstractă, lucrările lor fiind scrise doar pentru o elită, alții se adresează publicului larg, dorind ca muzica lor să le îmbogățească orizontul cultural.

Perioada contemporană a fost dominată de două importante fenomene: neoserialismul și muzica electro-acustică. În 1946, *René Leibowitz* (1913-1972), compozitor de origine poloneză stabilit la Paris, scrie cartea despre *Schönberg și școala sa*, iar în 1949 volumul *Introducere în muzica celor 12 sunete*. Din anul 1948,

el participă la cursurile internaționale de muzică modernă de la Darmstadt (organizate din 1946), unde face cunoscută metoda serială. După un an, Messiaen deschide drumul serialismului integral cu lucrarea sa *Moduri de intensități și valori*, prin aplicarea metodei seriale la toți parametrii muzicali (înălțime, durată, intensitate, timbru). Un procedeu similar a realizat americanul **Milton Babitt** în *Trei piese pentru pian* (1948). Din anul 1949, datează *Sonata pentru pian preparat* de **John Cage** (1912), care este prima lucrare de muzică concretă.

După anul 1951, ia un avânt deosebit avangarda europeană. Au loc rapide schimbări stilistice, de la serialismul schönbergian la cel integral, de la tehnica concretă la cea electronică, de la punctualism la aleatorism. Elevul lui Messiaen și al Nadiei Boulanger, **Pierre Henry** (1927), împreună cu inginerul **Pierre Schaeffer** (1910), scrie prima simfonie concretă, *Simfonie pentru un singur om* (1950) și prima operă concretă, *Orfeu* (1953). Peste un deceniu, P. Henry compune pentru inaugurarea catedralei din orașul Liverpool *Missa pentru Liverpool* (în care folosește și motete medievale), *Apocalipsa după Ioan* (cu text declamat de un recitator), *Balet mecanic pentru pian preparat* ș.a.

În anii '50, compozitorii americani găsesc noi idiomuri în arhaisme, orientalisme și în jazz. **George Antheil** (1913), **Aaron Copland**, (1900), **Günther Schuller** (1926) scriu lucrări de jazz pentru orchestra simfonică. Alți creatori manifestă interes pentru muzica exotica și orientală: **Henry Cowell**, **Lou Harrison**, **Harry Partch**, **J. Cage**, **Maurice Kagel** (1931, venezuelean stabilit în Germania). În jurul lui Cage, se grupează un grup de tineri: **David Tudor** (1926), **Morton Feldman** (1926), **Christian Wolf** (1926), **Earl Brown** (1926), toți adepți ai "formelor deschise" (aleatorică), propuse de mentorul lor.

"Formele deschise" se bazează pe combinarea variabilă a unor structuri cu adăugarea de elemente mereu noi. Îmbinarea dintre organizări stricte și maxima libertate improvizatorică este un fenomen des întâlnit în arta contemporană. Și în muzica românească contemporană se manifestă aleatorismul, dar nu ca o practică speculativă, ci bazându-se pe procedee tipice artei noastre populare.

Elev al lui Schönberg, J. Cage (1912) scrie multă muzică aleatorică. Amintim ciclul de șase *Variațiuni I-VI* (1966), *Atlas* (conține 19 structuri, interpreții având sarcina de a alege tempo-ul, dinamica, atacul și succesiunea structurilor, ce pot fi toate cântate sau unele omise), *Concert pentru pian și orchestră* (1958, are 13 structuri independente ce pot fi cântate de un ansamblu orchestral, cameral sau numai de un solist), piesa 4'33" este indicația duratei lucrării pentru unul sau mai mulți interpreți, care vin pe scenă, dar nu cântă nimic. În alte lucrări, autorii indică instrumentele care trebuie folosite, succesiunea materialului sonor urmând a fi improvizat. Dacă în *Sonanțe*, Kagel indică durata totală sau fragmentară și precizează secțiunile unde cuvintele se rostesc și apoi se cântă, în *Corroborée* (pentru două sau trei pian) E. Brown cere ca instrumentiștii să fie apropiați stilistic, iar **Lukas Foss** introduce improvizarea în grup.

După vizita lui Cage în Europa (1948), apare tehnica aleatorie și la europeni. Muzică parțial sau total nedeterminată au scris mulți compozitori, amintim doar două personalități proeminente ale componisticii contemporane, pe Stockhausen (cu *Tempi* – instrumentele cântă în tempo-uri diferite; în *Procesiuni* – fiecare instrumentist execută fragmente din lucrările sale anterioare; *Piesa XI pentru pian* cuprinde 19 structuri independente, ce pot fi cântate în orice ordine) și pe Boulez, începând cu *Sonata a III-a pentru pian*, în care partea a treia conține două secțiuni obligatorii, altele două nu. În muzică, principiul “formelor deschise” a fost preluat din elementele mobile ale artelor plastice.

Prima creație electronică aparține tot lui J. Cage: *Peisaj imaginar* (datând din 1939) a fost realizat prin distorsionarea sunetului cu magnetofonul. În 1951 scrie *Peisaj imaginar IV* pentru 12 posturi de radio, care emiteau simultan și mereu diferit, materialul sonor fiind procurat din emisiunile radiofonice de pe diferite lungimi de undă și mixate pe banda de magnetofon. Tot din anul 1951, datează *Concertul pentru pian preparat și orchestră de cameră* de J. Cage.

După anul 1951 se răspândește foarte mult muzica electronică și în Europa, datorită înființării numeroaselor studiouri pentru experimente electronice: 1951 la Köln; 1953 - New York; 1954 - Tokio; 1955 - Milano și Roma; 1957 - Bruxelles și Viena; 1958 - Illinois; 1964 - Utrecht; 1965 - Berlin etc. și a inaugurării în anul 1954 a “Festivalului de Muzică Contemporană” de la Donaueschingen, unde se consacră muzica electro-acustică, iar în 1957 a “Festivalului de Muzică Contemporană - Toamna muzicală” de la Varșovia.

În anul 1955, *Yannis Xenakis* (1922) scrie articolul *Criza muzicii seriale*, în care arată că aritmetica și geometria serială nu sunt metode componistice adecvate, ci calculul probabilităților. El respinge și sistemul lui Messiaen, deoarece acesta ar duce la o muzică abstractă. L-au stimulat în căutările sale E. Varèse, dar și dirijorul Hermann Scherchen. Născut la Brăila, grecul Xenakis, care afirma despre sine: “Sunt un clasic grec al secolului al XX-lea”, sosește în 1947 la Paris, unde lucrează timp de 12 ani cu Le Corbusier la diferite construcții de arhitectură modernă (de ex. pavilionul Philips de la “Expoziția internațională” din Bruxelles, în 1957).

După ce studiază cu Messiaen, acest dotat matematician și arhitect conchide că muzica serială și-a încheiat existența, întrucât seriile multiple cu liniile lor polifonice complexe nu pot fi percepute de auditor decât ca o masă sonoră. La fel și muzica aleatorie, care nu este decât un joc sonor steril și efemer prin succesiunea întâmplătoare a structurilor. El propune aplicarea legilor matematicii superioare în componistică.

În anul 1955, la Donaueschingen prezintă lucrarea sa stochastică pentru 61 de instrumentiști *Metastasis*, construită pe un glissando al instrumentelor de coarde cu notele extreme fixe, realizând mase sonore mobile. Folosește calculul probabilităților în *Pithoprakta* (scrisă pentru 50 de instrumentiști), care a produs un imens scandal, atunci când s-a executat la München (1956). Din același an datează lucrarea stochastică *Diamorphoses* și *Bohor*. După lucrarea markoviană

Syrmos (1959), scrie pentru două orchestre *Strategie* (1962), unde aplică teoria jocurilor, iar în *Nomos* și *Gamma* teoria ansamblurilor. Compune muzica simbolică *Eonta* (1964), apelează la teoria algoritmică în *Herma* (1961) și folosește calculatorul în *Akrata* (1965). Scrie și muzică de scenă pentru piesele *Orestia*, *Antigona* de Eschil, iar pentru comuniștii greci prizonieri compune lucrarea *Noptile* (pentru 12 voci reale, cu efecte naturaliste), sugerând teama omului în fața sistemelor represive. A realizat și numeroase spectacole de lumini și sunete, precum *Persepolis* (1971).

În lucrările sale, compozitorul a folosit și mijloace electronice, dar el apelează constant la teoriile matematice superioare. Nutrind o aversiune față de lucrările seriale, el se depărtează de orice artă pur rațională, încercând să lase tot mai mult loc intuiției și sensibilității omului.

În anii '60, serialismul integral cunoaște diferite largiri prin inserarea unor organizări tonale și a elementului repetitiv. În anul 1961 apare cartea dirijorului elvețian Ernest Ansermet, *Fundamentele muzicii în conștiința umană*, în care autorul susține că muzica serială și stohastică nu au nici un viitor în componistică, întrucât ambele sisteme nu au rădăcini în tradiție. În această lucrare, autorul, cercetător profund al problemelor despre esența muzicii, se situează pe poziții fenomenologice.

El pornește de la relația evenimentului muzical pur cu conștiința umană. Eliminând orice influențe conjuncturale, Ansermet analizează treptele implantării în conștiința omului a relațiilor sonore pure. După opinia sa, conștiința umană are trei reacții succesive față de relațiile sonore: trăirea unei relații sonore auzite, crearea conceptului prin percepția mentală și afectivă a fenomenului sonor și exprimarea noțiunii, pentru a o comunica altora. După opinia sa, fenomenul sonor se plantează în cele două trepte ale conștiinței: afectivă și mentală. Astfel, fenomenul muzical generează sensuri abstracte de înaltă generalizare care, firește, pot sugera diferite corelări etice, artistice sau filosofice.

În anii '50, aderă la serialism și compozitorii francezi din generația veche: *Jean Louis Martinet* (1912), *Henri Dutilleux* (1916), *Jehan Alain* (1911-1940), *Igor Markevici* (1912-1983), *Marcel Landowski* (1915), care acordă importanță înnoirilor timbrale, folosind instrumente mai puțin uzitate, dar și tinerii - *Jean Barraqué* (1928), *Serge Nigg* (1924), *Maurice Le Roux* (1923), *Jean Claude Eloy* (1938), *Claude Baif* (1924), *Jacques Charpentier* (1933), *Pierre Barbaud*, care propune metoda matematică în componistică. El înființează în 1958 grupul de muzică algoritmică împreună cu *Roger Blanchard* și *Jeanine Chambonier*.

Reprezentantul de frunte al școli muzicale contemporane franceze este *Pierre Boulez* (1925), elevul lui Messiaen și Leibowitz. De tânăr a scandalizat lumea muzicală prin opiniile sale radicale. Dotat cu o inteligență ascuțită, a fost în continuă căutare de noi procedee, folosind limbajul serial și multiserial, procedeul aleatoric și electronic, incluzând vocea umană și instrumentele în lucrări electronice.

La început i-a avut drept model pe Debussy, Webern și Stravinski. Ca toți elevii lui Messiaen, a fost pasionat de ritm și a folosit diferite calcule pentru

realizarea structurilor ritmice, ajungând la serialismul integral prin crearea seriilor de înălțime, durate, intensități și de timbru. După cele *Două Studii* pentru bandă magnetică, realizate în studioul lui Schaeffer, îmbină tehnica electronică cu vocile și instrumentele. Tehnica sa serială prezintă originale structuri în *Sonatina pentru flaut și pian* (1946) și celule sonore inserate în totalul cromatic cu tendința spre serii multiple în *Sonata a II-a pentru pian* (1948), prefigurând libertatea controlată din *Imagine nupțială* și *Ciocanul fără stăpân* (1955).

În anul 1952 scrie *Structuri pentru două pian*, pe bază serială, realizând serii de 12 înălțimi, 12 durate, 12 intensități și 10 feluri de atacuri. Dacă în *Imagine nupțială* alternează sonorități vapoase cu altele dense, în *Pli selon pli* (1960), după cinci poeme de Mallarmé, integrează ingenioase vocalize în țesături instrumentale.

Un adevărat poem de efecte timbrale este lucrarea *Strălucire* pentru 15 instrumente soliste. După lucrarea *Domeniu*, pentru clarinet și șase grupuri instrumentale, renunță la compoziție și se dedică, începând cu anul 1967, carierei dirijorale. Conducerea orchestrei "Domeniu muzical", înființată de el în anul 1954 și cu care a interpretat majoritatea creațiilor contemporane, o încredințează din 1967 lui *Gilbert Amy* (n.1936).

La Paris s-a stabilit și a activat un grup de compozitori din Răsărit: bulgarul *Andrei Bukureșliev* (1915), iugoslavii *Ivo Malec* (1915), *Vinko Globokar* (1934), românul *Maurice Constant* (1925) și sicilianul *Girolamo Arrigo* (1935). Din școala olandeză îi amintim pe compozitorii serialiști *Kes van Baren* (1926), *Jan van Viliemen* (1935), *Tom de Leeuw* (1926), *Peter Schat* (1935), *Otto Ketting* (1935), iar dintre belgieni pe *Pierre Froidebise* (1914-1962), *Henri Pousseur* (1929), fondatorul studioului de la Bruxelles. Din școala engleză fac parte *Peter Maxwell Davies*, *Paul Patterson*, *Alexandr Goehr*, *Harrison Birtwistle*.

În Germania, reprezentanții muzicii contemporane sunt *Karl Amadeus Hartmann* (1963), *Wolfgang Fortner* (1907), *Rolf Liebermann* (1910), *Bernd Alois Zimmermann* (1918-1971, care scrie opera *Soldații*), *Kurt Weill* (1900-1950).

După ce studiază cu Fortner, apoi cu Leibowitz și Messiaen, *Hans Werner Henze* (1929) face parte din grupul de la Darmstadt. La început scrie muzică serială severă, la care renunță treptat. După ce abordează genul simfoniei, scrie baleturile *Chemarea lui Apollo*, *Undina*, în care strecoară intonații din muzica populară germană. Compune mai multe opere: *Bulevardul Solitudine* (1951), o versiune modernă după *Manon Lescaut*; *Regele cerb* (1955) cu unele elemente din muzica tradițională italiană; *Prințul de Hombourg* (1958) cu limbaj atonal, lucrarea serială *Elegie pentru tinerii îndrăgostiți* (1961, după Kleist și Auden) și *Tânărul Lord* (1964), o crudă satiră la adresa lumii burgheze. După ce revine la genul baletului: *Labirintul*, *Prințesa adormită*, *Idiotul*, scrie vodevilul *O viață pentru artă* (1979). În ultimele lucrări, preferă simplificarea limbajului muzical, pentru că simțea tot mai mult nevoia de a comunica cu publicul.

Cel mai reprezentativ compozitor al școlii germane contemporane este

Karlheinz Stockhausen (1928), personalitate proeminentă, care s-a afirmat și în calitate de dirijor, pedagog și teoretician. Temperament vulcanic și exploziv, el experimentează mereu noi și variate tehnici componistice. După ce studiază la Conservatorul din Köln, în 1951 urmează cursurile internaționale de la Darmstadt. Aici cunoaște *Moduri de valori și intensități* de Messiaen și urmează cursurile acestuia de "Analize muzicale" (1952-1953). La Paris ia contact cu grupul celor interesați de muzica concretă.

Întors în țară, lucrează la Köln în "Studioul electronic" al lui Herbert Eimert (1897), activează ca profesor la "Cursurile de vară" de la Darmstadt și se dedică componisticii. Pornește de la estetica lui Webern și Messiaen, aplicând serialismul nu numai înălțimii și armoniei, ci și ritmului, intensității, timbrului și a atacului. El explorează noi procedee de organizare a materialului sonor: tehnica electronică, aleatorie și punctualistă. Aderă la limbajul serial în *Sonata pentru vioară și pian* (1951), la punctualism în *Joc în cruce* (1951), *Puncte* (1952), *Contrapuncte* (1953), construite din puncte sonore, linia sonoră trecând de la un instrument la altul, întreruptă de lungi pauze.

În lucrările sale folosește o varietate de procedee seriale: serii parțiale, variabile și deschise, apoi se dedică lucrărilor electro-acustice. În 1953, în *Studiul electronic* folosește sunetele sinusoidale produse de un generator, în schimb în *Cântecul adolescenților* (1956, după cartea a treia din *Daniel*) amestecă sunetele emise vocal (vocale, consoane, zgomote) cu cele electronice, spațializate prin cinci difuzoare.

În cele 12 *Piese pentru pian* experimentează diferite tehnici de grup și modalități de atac pentru obținerea unor inedite culori timbrale. În *Piesa XI* se desprinde de tradițional și inițiază metoda "formelor deschise". Piesa conține 19 formanți, interpretul având libertatea de a alege succesiunea dorită, timpul, intensitatea și forme proprii de atac.

Este interesat și de efectele de spațializare ale muzicii prin mișcarea variată a masei sonore. Prin tehnica statistică, stabilește raporturi logaritmice între înălțimea și durata sunetelor. Modelează spațial și temporal materialul sonor în lucrarea *Grupuri* (1957) pentru trei formații instrumentale, în *Careu* pentru patru ansambluri orchestre și coruri, în *Mixturi* (1960) pentru cinci grupuri orchestrale, iar în *Contacte* (1960) îmbină sunetele instrumentale cu cele electronice. În *Amestec* (1964) așază cele cinci grupuri instrumentale în diferite locuri ale sălii printre public, captând, transformând și transmițând fiecare realizare prin difuzoare. El amplifică electronic evenimentele sonore prin factorul temporal, distribuind spațial și întrerupând temporal culoarea și densitatea sonoră. Realizează spațializarea materiei sonore prin divizarea în grupuri antifonice.

Folosește savante calcule pentru structurile ritmice, de durată și de tempo în *Măsura timpului*, inedite mixturi sonore în *Momente*, o mare varietate timbrală în *Ciclu*, unde instrumentiștii sunt grupați în cerc, lucrarea *Din cele șapte zile* fiind destinată unor ansambluri variabile, de la trei instrumentiști la orice alt număr de interpreți.

Dorind să creeze o muzică pentru toate țările, a scris simfonia electronică *Imnuri* (1967) cu fragmente din numeroase imnuri naționale, cântate pe scenă și mixate pe bandă magnetică. În *Stare de spirit* (1968), șase cântăreți susțin o psalmodie pe o singură notă cu punctări instrumentale, mixate electronic, încercând să reînvie incantațiile arhaice pentru a comunica sonor cu cosmosul.

După anii '70, își schimbă poziția stilistică. În *Mantra* (pentru două pianе și tehnică electronică), împletește muzica nescrisă cu cea sever calculată. Compozitorul își definește astfel crezul artistic: "Esența muzicii mele este religiozitatea și spiritualitatea", tehnica ajutând la lămurirea ei, iar cu privire la rolul artei sonore conchide că: "Muzica este arta care zguduie omul în cele mai adânci străfunduri ale ființei sale, făcând să-i vibreze cele mai subtile coarde."

Din anul 1968 lucrează la un ciclu de șapte opere monumentale *Lumina*, desfășurate pe parcursul unei săptămâni. Cuprinde șapte lucrări corespunzătoare zilelor săptămânii, având ca eroi principali pe Mihai, Lucifer și Eva, lucrarea fiind o amplă meditație despre posibilitatea viețuirii omului în universul spiritual. Scribe și muzică cu tentă religioasă *Trans* (1971), însoțită de proiecții luminoase, sau *Sunetul stelelor* (1971), executată noaptea, în aer liber, de cinci grupuri instrumentale, autorul dorind să faciliteze comuniunea omului cu divinitatea.

În peisajul muzicii contemporane, o contribuție deosebită o au și compozitorii italieni. *Gian Francesco Malipiero* (1882-1973), apreciat pedagog la Conservatorul din Veneția, este un promotor al neoserialismului. *Luigi Dallapiccola* (1904) este interesat de modalismul lui Debussy, Bartók, de neoclasicii Hindemith, Honegger și de serialismul lui Schönberg și Berg. De la modalismul diatonic medieval renescentist din prima perioadă de creație, ajunge la tehnica dodecafonică. În primele creații vocale și corale valorifică formele tradiționale și limbaj modal, realizând sonorități arhaice cu țesături contrapunctice. Adoptă cromatismul aspru în opera *Zbor în noapte* (în 1946) sau alternează desene seriale cu altele diatonice în baletul *Marsyas* (1948) care are la bază celebra întrecere dintre Apollo și Marsyas.

În tripticul *Cântecele din prizonierat* (1941 – ce cuprinde *Ruga Mariei Stuart*, *Invocația lui Boetius*, *Meditația lui Girolamo Savonarola*), cu tente modale în organizări dodecafonice, redă stările sufletești ale unor vestiți condamnați pe nedrept la moarte: Maria Stuart, Boetius, Savonarola. În opera *Prizonierul* (1948, după *Tortura prin speranță* de Adam de l'Isle), deși dodecafonică, găsim ecouri ale recitativelor din *Pelléas și Mélisande* și *Boris Godunov*. Cele patru *Lieduri* pe textele poetului spaniol Antonio Machado (1875-1939) au la bază o serie, în care strecoară unele ecouri tonale și modale. În *Cântecele de eliberare* (1955, pentru cor și orchestră, pe texte medievale), *Rămas bun* (1972, pentru soprană și orchestră camerală, pe texte din secolul al XV-lea) și oratoriul *Job* (1950) recurge la procedee seriale. Și în opera *Ulissee* folosește tehnica dodecafonică, dar încearcă să estompeze asperitățile sonore.

Contemporanul său *Goffredo Petrassi* (1904) reînvie polifonia vocală renescentistă și genurile din epoca Barocului în: *Psalm IX* (1956), *Magnificat*

(1940), *Corul morților* (1940, pentru voce și orchestră pe versurile lui G. Leopardi), cantata *Noapte întunecată* (1950), *Introducere și Allegro* (1935, pentru vioară și orchestră), *Partita, Divertiment orchestral, Serenada* (1958) și în cele opt *Concerte*, în care alternează fragmente dodecafonice cu altele diatonice, dar recurge și la structuri seriale în *Concertul pentru orchestră nr.3, Invențiunea concertantă* (1957). Scribe baletul *Nebunia lui Orlando* (1943) și opere seriale, în care inserează elemente tonale: *Moartea lui Aria* (1950) și *Cordovanul* (1959) după Cervantes.

Corifeii neoserialismului italian sunt **Bruno Maderna** (1920-1973), **Luigi Nono** (1924) și **Luciano Berio** (1925). După ce studiază compoziția cu Malipiero și dirijatul cu Hermann Scherchen (1891-1966), Bruno Maderna activează un timp la studioul de "Fonologie muzicală" al lui Berio. Valorifică scriitura polifonică și modalul cromatic în: *Introducere și Passacaglia* (1947), *Serenada* (1948), *Concert pentru pian și orchestră* (1949) sau cântecele populare venețiene în *Compoziție în trei tempo-uri* (1954). El elaborează lucrări electronice: *Nocturnă, Sintaxe* (1954), *Serenada nr. 4* (1961), îmbină scriitura instrumental-vocală cu cea electronică în operele *Hyperion* (1964, după Hölderlin) și *Satyricon*, dar folosește și serialismul integral, precum și metoda aleatorică (în *Quadrivium* pentru patru grupuri de orchestre), lăsând libertate totală interpreților în succesiunea sonoră.

Alt elev al lui Malipiero și Dallapiccola, L. Berio este un reprezentant radical al școlii italiene. La început aplică riguros tehnica serială în *Variațiuni pentru orchestră de cameră* (1953), *Muzică de cameră* (1953), oratoriul *Nones* (1954), dar cultivă și jocul timbral excesiv în *Aleluia* (1956), structuri sonore estompate în *Tempi concertati*, tehnica punctualistă în *Cvartet* (1956) și inedite culori timbrale - *Drum III*. Apoi scribe multe lucrări electronice: *Perspective* (1956), *Momente, Modificări și Omagiu lui Joyce* (1959, un studiu electronic pentru voce umană), *Imagine* (1961). Lasă libertate interpreților în alegerea succesiunii structurilor în *Aleluia II* (1958), *Quaderni* (I-III, 1965) și *Secvență* (1958). În lucrarea scenică *Labirint II* (1964, pe textele lui Sanguinetti), găsim diferite citate din alte creații muzicale, iar piesele din ciclul *Epifanie* (1961, pe texte de Proust, Joyce, T. S. Eliott, Brecht) se succed liber. În *Simfonia* (1968, pentru orchestră și opt voci, scrisă în cinci părți), dedicată lui L. Bernstein, recurge la stilul neoclasic, la fel și în *Mișcare* (1970) și *Liniște* (1973).

După ce studiază cu Malipiero și Hermann Scherchen, Luigi Nono urmează în 1950 cursurile de la Darmstadt, unde își prezintă *Variațiunile canonice*, concepute pe seria din *Odă către Napoleon* op. 41 de Schönberg. Treptat se desprinde de legile stricte ale serialismului integral în *Canti și Incontri* (1955) pentru 24 de instrumente. În *Epitaf pentru Garcia Lorca*, (1953, pe textele lui Garcia Lorca și Neruda), în *Victoria de la Guernica* (1954, pe versurile lui P. Eluard) tratează liber tehnica serială, la fel și în cantata *Cântec suspendat* (1956) pe texte din volumul "Scrisori ale condamnaților la moarte din rezistența europeană".

Lărgeste structurile seriale cu blocuri sonore în *Cântece despre viață și dragoste* (1962). Opera sa *Intoleranța* (1960, pentru cor, soliști, recitator și bandă

magnetică), cu un aspru limbaj atonal și complexe structuri, are la bază povestea unui refugiat, care se lovește permanent pe unde trece de același spirit intolerant de care fugise din propria țară, lucrarea fiind o pledoarie pentru ameliorarea soartei celor năpăstuiți de vitregiile destinului.

Și **Franco Donatoni** (1927) urmează cursurile de la Darmstadt, unde îi cunoaște pe Boulez, Stockhausen și Berio. Scribe un *Cvintet* în memoria lui Webern și o *Simfonie* pentru 15 instrumente. Lucrarea aleatorie *Scambi* conține 16 structuri independente, executate într-o succesiune nedeterminată. Și opera *Faustul vostru* are la bază principiul “formelor deschise”.

Compozitorul și muzicologul italian de origine română **Roman Vlad** (1919) s-a născut la Cernăuți, oraș în care-și începe studiile muzicale cu **Liviu Rusu** și **Constantin Tarnavski**. La vârsta de 20 de ani (1939) își desăvârșește formația muzicală la Academia “Sf. Cecilia” din Roma, unde studiază cu compozitorul **A. Casella**. Stabilit în Italia, s-a impus în lumea muzicală europeană în calitate de compozitor, de pianist concertist, profesor, muzicolog și organizator al vieții artistice italiene: ca director al Filarmonicii din Roma, al Operei din Florența și al Scalei din Milano.

Dăruit cu tot sufletul artei muzicale, R. Vlad consideră că arta muzicală reprezintă pentru el “raportul meu cu lumea înconjurătoare, nu numai cu oamenii, ci cu lumea întreagă, cu cosmosul”.

În domeniul compoziției n-a optat pentru anumite genuri muzicale ci a dat lucrări valoroase în toate domeniile instrumentale și vocale. Lucrările camerale *Șapte variațiuni pe un bocet* și *Trei* (1941), *Simfonia* (1941), *Poemele luminii* (1939) pe versuri de L. Bлага, *Colindele transilvane* (1957) păstrează o legătură strânsă cu arta noastră muzicală, cu fiorul liric sau tenta sa dramatică. El îmbină elementele tradiționale cu cele moderne de exprimare muzicală, teme inventate în spiritul melosului popular cu caracter modal și bogata virtute ritmică cu tehnica polifonică renescentistă și cea dodecafonică. Lui R. Vlad îi aparține întâietatea în publicarea primei lucrări dodecafonice din Italia, în 1943, *Studiile dodecafonice*.

În prima cantată “*Unde ești Elohin*” (1942), cu tensionale imagini de esență expresionistă, face apel la polifonia liniară și la tonalitatea lărgită. Dacă în următoarele lucrări, *Cantata a II-a “De profundis”* (1946), *Sinfonia all antica* (1948), *Divertiment* (1948), pendulează între tradițional și limbajul dodecafonic, în *Cantata a III-a “Cerul e gol”* (1953) și *Variațiunile concertante pentru pian și orchestră* (1955) apelează la tehnica serială.

A compus valoroase opere într-un act (*Istoria unei mame* – 1952, *Visul* – 1972), balet (*Dama cu camelii* – 1945, *Reîntoarcerea* – 1962), chiar lucrări electronice (*Ricercar electronic* – 1961), dar și muzică de teatru și film, colaborând cu prestigioși artiști, ca René Clair, Franco Zeffirelli.

Cu aceeași pasiune s-a dedicat activității muzicologice, publicând diferite eseuri, cronici, volume de popularizare (*Introducere în cultura muzicală* – 1987, *Drumuri în muzică* – 1987, *Călătorie în centrul muzicii* – 1986), precum și de înaltă ținută științifică (*Modernitate și tradiție în muzica contemporană*, mai multe cărți

despre *Shaviuski*, monumentală *Istorie a dodecafoniei* – 1958), în care prezintă complexul fenomen al muzicii contemporane din perspectiva unui bun cunoscător al mijloacelor componistice contemporane și a unui estetician dornic să stabilească locul artei muzicale contemporane în spiritualitatea europeană.

Noua școală muzicală spaniolă este ilustrată de *Luis de Pablo* (1930), *Cristobal Halffter*, *Carnelo Bervaola*, care încearcă să includă nuanțe naționale în structuri dodecafonice.

În 1956, la Varșovia s-a organizat Festivalul "Toamna muzicală" de către *Kazimierz Serocki* (1922-1981) și *Tadeusz Baird* (1928-1981). După un an, la Radio Varșovia s-a înființat un studio experimental condus de Josef Patkowski. Cu excepția lui *Josef Koffler* (1903) și *Boleslaw Szabelski*, compozitorii *Henryk Gorecki* (1933), *Witoslaw Lutoslawski* (1933), *Krzysztof Penderecki* (1933) adoptă tehnicile componistice ale avangardei europene.

În Rusia au existat mai puține posibilități de deschidere spre avangarda europeană. Experimente timbrale realizează *Tihon Hrenikov* (1908-1979), iar tehnica serială cu tente orientale o găsim la *Valentin Silvestrov* (1937), *Alfred Schnittke* (1934), *Edison Denisov* (1929). Mai novatori sunt compozitorii cehi *Marek Kopelent* (1932), *Jindrich Feld* (1925), *Miloslav Kabelak* (1908-1979) și iugoslavul *Milko Kelemen* (1924).

Născut la Târnăveni, în România, maghiarul *Gyorgy Ligeti* (1923) studiază la Budapesta și apoi lucrează un timp la "Studioul electronic" al lui Eimert din Köln. Din 1959 trăiește la Viena, de unde se va muta la Hamburg. La început este atras de muzica lui Debussy, Stravinski și Bartók, iar apoi de tehnica electronică. Lucrările *Apariții*, *Atmosferă* au la bază un limbaj microserial, în *Volumina* înălțimea sunetelor și tempo-ul sunt nedeterminate, în *Lux aeterna* folosește tehnica punctualistă, iar în *Aventuri* (pentru trei soliști și șapte instrumentiști) sugerează spațialitatea sonoră prin diferite combinații timbrale.

Lucrările sale instrumentale: *Concert pentru violoncel*, *Concert de cameră*, *Ramificații* pentru orchestră de coarde, cele două *Cvartete*, *Autoportret* prezintă un stil personal cu structuri ritmice stenice și agregate sonore difuze. Scrie opera *Furtuna* după Shakespeare și *Marele macabru*, elaborat după modelul dansurilor macabre medievale.

Reprezentanții *școlii muzicale românești* s-au remarcat în componistica europeană prin lucrări în care mănuiesc toate procedeele de limbaj contemporan, grefate, uneori, pe fondul străvechii noastre culturi. În documentatul volum *Orientări, direcții și curente ale muzicii românești contemporane*, *Irinel Anghel* (1997, ale cărui idei le vom prelua) realizează un temeinic studiu privind componistica noastră contemporană, subliniind perfectă sincronizare a muzicii noastre cu curentele avangardei occidentale. Totodată, creatorii români propun noi concepții estetice prin muzica spectrală, eterofonică, arhetipală, spațio-temporală, imaginară și morfogenetică.

Ca și în epocile anterioare, în muzica românească contemporană regăsim modalismul diatonic al cântecelor populare în creații cu limbaj accesibil sau în lucrări de factură neoclasică, neoromantică, neoimpresionistă sau neofolclorică.

Unii autori stilizează sintagme folclorice, încorporându-le în tehnicile componistice ale avangardei vest-europene prin agregate sonore complexe de tipul texturii; serializează intervalele din anumite cântece populare sau folosesc arhetipuri melodice (ison), sintactice (texturi) sau timbrale. Elemente folclorice se găsesc și în organizările riguroase, realizate după legi numerice, în muzica minimalistă, morfogenetică, arhetipală sau electronică.

Alteori compozitorii români se orientează spre valorificarea intonațiilor și structurilor modale vechi bizantine. Ei îmbină elemente bizantine cu cele clasico-romantice, vechiul limbaj bizantin cu tehnicile secolului al XX-lea sau apelează la arhetipuri de tip bizantin. Tentați de a conferi muzicii o tentă balcanică, ei recurg și la folclorul orășenesc, care asigură un colorit oriental lucrărilor muzicale.

Stăpâni pe tehnicile avangardei occidentale, compozitorii români anticipă noi estetici prin muzica neomodală, configurând moduri de sinteză prin transpunerea modurilor populare, prin valorificarea modurilor de esență folclorică sau bizantină într-o gândire tonal-modală sau în sinteze serial-modale, prin modalismul minimalist, arhetipal, prin moduri artificiale cu construcții riguroase calculate sau de origine serial-dodecafonică.

Alteori, atrași de curentul neoclasic, revalorifică vechile tradiții în lucrări de orientare neoclasică, neoromantică, neobarocă, neoimpresionistă sau neomodală cu ajutorul tradiționalelor tehnici.

Manifestă atracție și pentru muzica serial-dodecafonică, pentru metoda punctualistă și stohastică, împletind dodecafonia cu modalismul sau cu tehnica simetriilor webernienne. Întâlnim și orientări spre structuralism, spre texturile și aglomerările sonore ale punctualiștilor sau spre organizarea matematică a discursului prin folosirea unor algoritmi pentru diferiți parametri muzicali sau a calculelor matematice superioare în tratarea materialului muzical.

Există și lucrări cu forme deschise, aleatorice, în care evenimentele sonore sunt într-o ordine parțial controlată sau nedeterminată. Ca reacție împotriva tendinței seriale și stohastice cu blocuri și mase sonore, se observă cultivarea muzicii minimaliste, repetitiv transformățională și cea nonevolutivă. Compozitorii apelează la un minimum arhetipal esențializat, redus la nuclee modale minimale, cu structuri arhaice sau arhetipale.

Împotriva discursului nonrepetitiv serial, se profilează orientarea spre muzica repetitivă prin valorificarea tradiției clasice. În deceniul al șaptelea, unii compozitori au practicat muzica nonevolutivă, ca reacție împotriva structuralismului discontinuu și continuu evolutiv al muzicii seriale și structurale. Este o muzică minimalistă, ce valorifică muzica arhaică ca arhetip nonevolutiv. Această orientare se încadrează în cea minimalistă, care neagă evoluția, devenirea, mișcarea în timp și spațiu.

Tot ca o reacție împotriva serialismului, a structuralismului și aleatorismului apare polistilismul, colajul de stiluri al postmoderniștilor, care recurg la vechile stiluri tradiționale ale muzicii europene (baroc, clasic,

romantic), la folcloristica națională și extranațională. Se profilează și o reacție împotriva esteticii retro a polistilismului prin metastilism, care realizează un limbaj mai bogat pentru a comenta alte limbaje sau stiluri muzicale.

În ultimele două decenii ale secolului al XX-lea, compozitorii români se îndreaptă și spre un nou tonalism, spre o nouă simplitate prin revalorificarea sistemului și a relațiilor tonale, a stilurilor tradiționale europene, a folclorului național sau a unor modele arhetipale, prezente în toate timpurile și spațiile, pentru a contrabalansa avalanșa disonanțelor și complexitatea muzicii contemporane.

Compozitorii scriu și muzică ambientală, destinată nu sălii de concert, ci diferitelor spații pentru a delecta omul pe stradă, în magazine, în săli de așteptare sau în expoziții. Alți compozitori doresc să reînvie spectacolul total prin lucrări multimedia, în care includ stimuli vizuali, gesturi, vorbirea dansatorilor sau a interpreților, obiecte metalice, sculpturale și ale forme ale artelor plastice.

Datorită avântului științei și tehnicii, care și-a pus amprenta asupra tuturor artelor contemporane, și în muzică au apărut multe lucrări electro-acustice continuu transformaționale, îmbinate cu serialismul, texturismul sau improvizația. După ce au valorificat toate tehnicile avangardei europene, în ultimele două decenii compozitorii abordează structuri arhetipale, o variantă românească a postmodernismului.

În lucrările lor, compozitorii români aduc unei melodii cu iz arhaic, modal sau neutru, valorifică microintervale și instabilitățile intervalice, provenite din muzica psaltică și populară, stilul vorbit din baladă, strigăturile din repertoriul de joc, dar și procedeul improvizatoric al tehnicii lăutarilor, glissando-ul din stilul de interpretare vocal și violonistic. Alteori, materialul sonor este configurat din microserii cromatice sau cu nuanțe cromatice, dar și cu clustere.

Ritmul este liber, cu complexe organizări, cu poliritmii și ritmuri alternate, structuri ritmice ce evoluează prin augmentări treptate a duratelor, cu moduri de formule ritmice sau pendulează între rubato și giusto. Uneori întâlnim armonii și polifonii populare cu variate metamorfozări, conglomerate sonore, rarefiate sau aglomerate, dar și acorduri complexe, statice de tip pedală și pulsatorii în continuă mișcare, organizări în texturi, blocuri sonore, agregate de sonorități multiple.

Limbajul insolit rezultă și din valorificarea expresiei timbrale cu ajutorul procedeelor electronice și concrete, a criteriilor organizării matematice sau a timbrurilor, ce amintesc de sfere arhaice sau de sonoritatea tarafului. Un limbaj aparte rezultă și din modelele matematice, din folosirea secțiunii de aur și a seriei numerelor prime, dar și a metodei aleatorice sau punctualiste. Întâlnim o mare varietate a formelor și a sintaxelor, dar și formulări care evocă cultura noastră populară arhaică, muzica psaltică sau jazz-ul.

Și compozitorul **Corneliu Dan Georgescu** a realizat un amplu studiu despre muzica românească contemporană: *Neue Tendenzen in der zeitgenössischen rumänischen Musik*, publicat în revista "Muzica" (*Noi tendințe în muzica*

românească contemporană 1998/1). Urmărind criteriul tematic, el propune trei aspecte estetice în componistica noastră contemporană: lirico-contemplativă, structural-constructivă, arhetipal-reflexivă.

În prima categorie include creațiile care surprind stări de vis și de nostalgie, specifice ethosului și spiritualității poporului nostru. Sunt lucrări în care predomină o melodică cu tentă modală, structurată uneori în monodii, heterofonii, cu ritm liber și desfășurări în rubato, cu metru alternativ, sonorități limpezi și o subtilă paletă coloristică. În dramaturgia muzicală lucrările nu aduc contraste ascuțite cu mari culminații tensionale, ci se adâncesc într-o stare de meditație în cadrul unor forme cu caracter difuz.

În această categorie înscrie lucrările compozitorilor: Ștefan Niculescu (1927), Miriam Marbé (1931-1997), Pascal Bentoiu (1927), Theodor Grigoriu (1926), Dan Constantinescu (1931-1993), Liviu Comes (1918), Max Eisikovitsi (1908), Carmen Petra Basacopol (1926), Nicolae Beloiu (1927), Dumitru Capoianu (1929), Doru Popovici (1932), George Draga (1935), Nicolae Coman (1936), Cornel Țăranu (1934), Ulpui Vlad, Gheorghe Costinescu (1934), Dan Buciu (1943), Irina Odăgescu (1937), Th. Drăgulescu (1932), Felicia Donceanu (1931), Cornel Dumbrăveanu, Remus Georgescu (1932), Liviu Glodeanu (1938-1978), Vasile Spătărelu (1938), Sabin Păuță (1943), Cristian Brîncuși, Viorel Munteanu (1944), Cristian Misievici (1953), Anton Dogaru, Ghenadi Ciobanu, Nicolae Teodorescu, Violeta Dinescu (1951), Doina Rotaru (1951), Dan Dedi (1967), Dana Teodorescu, Valentin Petculescu.

Aspecte apropiate prezintă grupul germanilor: W. G. Berger (1929), Andrei Porfete (1927), W. M. Klepeper (1929), Adlbert Winkler (1930), Anton Zeman (1937), Christian Berger și ungurii Zoltan Aladar (1929), Gabi Kozma, Tiberiu Fatyol (1935), Cziky Boldiszar (1937), Gabor Jodal (1913), Zoltan Szalay, Csaba Szabo.

A doua tendință este mai nouă și se manifestă după anul 1965. Este ilustrată de compozitorii care apelează la un limbaj modern cu variate experimente, ei fiind interesați de materialul sonor pur și de relații matematice între înălțimea și durata sunetelor. Tentă să-și schimbe mijloacele stilistice, ei adoptă variate procedee tehnice, așa încât lucrările lor profilează o tentă occidentală și nu una românească, precum cele ale autorilor din prima categorie. Dramaturgia lor muzicală se încheagă din violente și frecvente contraste de un mare dinamism, cu bogate efecte sonore spațiale și temporale, constituite în forme fluide cu unele sugestii narrative.

Fiind în pas cu ideile avangardei europene – Stockhausen, Varese, Cage, Boulez, Nono, Berio, Penderecki, Ligeti – și cu muzica prezentată în cunoscutele centre muzicale de la Paris, Darmstadt, Donaueschingen, Varșovia, Royan, ei își schimbă radical stilurile, putând fi considerați cu adevărat compozitori de avangardă. Tratează cu mare libertate tehnica dodecafonică și apelează la organizarea electronică, aleatorie, punctualistă, matematică a materialului sonor, și la diferite metode de producere a sunetului.

Compozitorii pe care îi include autorul în acest grup sunt: Anatol Vieru

(1926-1998), *Tiberiu Olah* (1928), *Nicolae Brânduș* (1935), *Ludovic Feldman* (1913), *Alexandru Pașcanu* (1920), *Mircea Istrate* (1929), *Ștefan Zorzor* (1932), *Liviu Glodeanu* (1939), *Sorin Vulcu* (1939-1994), *Vasile Hermann* (1929), *Mihai Brediceanu*, *Alexandru Hrisanide* (1936), *Fred Popovici*, *Adrian Rațiu* (1928), *Adrian Iorgulescu* (1951), *Cornelia Tăutu*, *Dan Voiculescu* (1940), *Iancu Dumitrescu* (1944), *Horia Rațiu*, *Cristian Petrescu*, *Sever Tipei*, *Călin Ioachimescu* (1949), *Liviu Dandara*, *Costin Mioreanu* (1943), *Horia Șurianu*, *Ana Maria Avram*, *Costin Cazaban*, *Cristian Al. Petrescu*, *Paul Rogojină*, *Șerban Nichifor*, *Liana Alexandru* (1947), *Ana Maria Avram*, *Mihai Mitrea Celerianu*, *Maya Badian*, *Costin Cazaban*, *Sorin Lerescu*, *Dinu Petrescu*, *Maia Ciobanu*, *Carmen Cârnecki*, *Dinu Ghezo*, *Anton Șuteu*, *Petru Stoianov*, dar și *Eugen Wendel*, *Adriana Hölszky*, *Dieter Acker*, *Hans Peter Türk*, *Edy Terenyi*.

Compozitorii din ultimul grup tind să simplifice mijloacele de exprimare, să esențializeze structurile sonore pentru a se apropia cât mai mult de natură, ei preferând forme elementare nedezvoltate cu structuri statice, dar și organizări complexe, bazate pe repetări sau amplificări, motivate de dimensiuni temporale. Se apropie de simbolică structurilor sonore și de fenomenele de rezonanță, dorind a restitui muzicii forța magică inițială. În contrast cu postmoderniștii, ei nu imită formele vechi sau noi, ci caută să redescopere dimensiunea spirituală a muzicii, fiind puțini interesați de tehnicile la modă încât resping avangarda cu orice preț. Ca și compozitorii din grupul al doilea, sunt atrași de legile matematice de organizare ale limbajului muzical, conferind însă creației virtuți morale și spirituale.

Muzica lor poate fi uneori contemplativă, dar este mai obiectivă decât cea a primul grup, iar materialul sonor este foarte important pentru ei, la fel ca și pentru cei din grupul al doilea. Resping orice intenții narative sau sugerări de trăiri, căutând să reliefeze forța interioară a artei muzicale. Pentru ei muzica este un limbaj firesc cu ajutorul căruia omul se poate integra în natura, dar și în armonia cosmică. În acest grup îi încadrează pe: *Aurel Stroe* (1932), *Mihai Moldovan* (1937), *Corneliu Dan Georgescu* (1938), *Ștefan Niculescu*, *Adrian Pop*, *Corneliu Cezar* (1937), *Liviu Dănceanu*, *Lucian Meșianu* (1937), *Horațiu Rădulescu* (1942), *Vlad Oprean*, *Mihnea Brumariu*.

Toate tendințele prezente în cultura muzicală europeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea nu sunt riguros departajate, ele interferându-se în creația unuia și aceluiași autor, așa încât este greu de constatat prioritatea uneia din ele. Spre sfârșitul veacului s-au împletit toate aceste orientări și s-au realizat sinteze între limbajul tradițional, provenit din secolele anterioare, și cel al noilor experimentări din ultimul veac. Multitudinea sistemelor de constituire a sintaxelor, varietatea și originalitatea sistemelor de notație, ca și proliferarea aleatorismului au îngreunat determinarea unei semantici muzicale.

Încercarea de a fructifica parțial unele înnoiri, coroborate cu valorificarea procedeelor socotite de unii anacronice, a dus la apariția în cultura muzicală a unui *postmodernism*, caracterizat ca "zorii unei epoci noi" în istoria muzicii. Astfel, în cadrul acțiunii de multiplă înnoire prin procedee electro-acustice, prin

formulări aleatorice și prin încercări de spațializare a muzicii, se manifestă și o tendință de revenire la principiile estetice tradiționale.

Subjugați un timp de teze extreme, unii compozitori au renunțat la limbajul radical, conferind muzicii sensuri expresive. Nu este de mirare, că Luigi Nono, scriind *Timp nostalgic* (1985) sau opera *Prometeu*, a apelat la formulări tradiționale, capabile să aibă rezonanță în sufletul ascultătorilor. Și Luciano Berio n-a putut rezista seducției de a aborda tehnici și procedee capabile să atragă ascultătorul în neoclasică *Simfonie* (1968), *Mișcare* și *Concertul pentru pian* (1973).

După ce a ajuns la *serialismul integral*, aplicat la toți parametrii, afirmându-se ca unul dintre cei mai notorii promotori ai modernismului de tip serial, în ultimii ani Pierre Boulez a părăsit compoziția, refugiindu-se cu succes în arta dirijorală, pe care o onorează cu interpretări de referință ale operelor muzicale universale. Aceeași spectaculoasă întoarcere o aflăm la Krzysztof Penderecki (1933), compozitor de primă mărime a școlii poloneze contemporane, a cărei muzică denotă îndrăznețe tehnici de compoziție, dar care, cu al său *Requiem*, *Pasiunea după Luca*, *Stabat Mater*, *Threni*, *Cele șapte porți ale Ierusalimului*, *Utrenia*, se situează printre cei mai receptați autori contemporani.

Experiențele multiple din secolul al XX-lea ne dovedesc faptul că atunci când compozitorul se ambiționează să ducă discursul muzical în zone spirituale greu accesibile, uneori chiar imposibil de atins și cu un limbaj care sfidează orice organizare, rezultatul este caduc, lucrarea se cântă în primă și ultimă audiție. Numai muzica pe care o vor recepta oamenii are sorți de supraviețuire, în timp ce muzica scrisă fără a se ține seamă de receptori, ca și cea care se oferă cu prea multă ușurință, va rămâne fenomen de arhivă.

În a doua jumătate a veacului al XX-lea au avut loc încercări spectaculoase de înnoire a artei sonore, afirmate în ultimele două decenii concomitent cu orientarea *postmodernă*. În acest secol, limbajul muzical a cunoscut declinul tonalității și al tuturor canoanelor arhitectonice legate de acest principiu, încât, uneori, părea că domină o muzică strict formală, al cărei interes constă doar în modalitățile de combinare a structurilor. În locul unei muzici a *mimesis*-ului și a *poesis*-ului s-a încercat impunerea muzicii *tehne*-ului, eșafodajul sonor fiind direcționat uneori doar de formule matematice. S-a încercat chiar înlocuirea materialului sonor prin înglobarea în limbajul muzical a zgomotelor, mergându-se până la eliminarea tradiționalului sunet muzical.

Limbajul muzical contemporan nu trebuie judecat în mod unilateral, ci ca o modalitate de exprimare în care mijloacelor tradiționale li se adăugă cele noi. Nici o experiență în domeniul limbajului muzical nu este de prisos. Orice mijloc menit a contribui la conturarea mai clară a imaginilor artistice este binevenit, cu condiția de a nu fi adoptat unilateral sau exclusiv. Și să nu se răpească acestei arte cheia cu care deschide porțile receptării – frumusețea sonoră – și să nu se nesocotească funcția ei de a reda dinamismul gândirii și al vieții afective și comuniunea cu divinitatea.

Foarte actuală rămâne cunoscuta afirmație a lui Mozart: "Cum pasiunile, care sunt violente sau nu, nu trebuie exprimate niciodată până la dezgust, muzica, chiar în situația cea mai teribilă, nu trebuie niciodată să ofenseze urechea, ci să o încânte, și, în fine, să rămână mereu muzică." Oricât de departe s-ar avânta omul pe aripile minții, el nu trebuie să uite de căldura inimii, de suflul viu al vieții, de miracolul credinței și de faptul că muzica este o hrană spirituală, ce trezește în om dorința de perfecțiune prin inepuizabila ei forță de spiritualizare a omului.

BIBLIOGRAFIE

- Abbiati, F. – *Storia della musica*, Milano, 1946
- Abraham, G. – *Fr. Schubert*, Londra, 1946
- Adler, G. – *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, 1930 (Berlin, 1961)
- Agnettand, L. – *La Musique de piano, des origines à Ravel*, Paris, 1955
- Agnepain, B.G. – *La musique française du Moyen Age*, Paris, 1961
- Abert, H. – *Haydns Klavierwerke*, Leipzig, 1921
- Abert, H. – *W.A.Mozart*, Leipzig, 1921
- Alessandrescu, A. – *Scrieri despre G. Enescu*, în *Studii de muzicologie*, București, 1958
- Alexandrescu, R. – *M. Ravel*, București, 1965
- Alexandrescu, R. – *C. Debussy*, București, 1962
- Alexandrescu, R. – *P Dukas*, București, 1971
- Alșvang, A. – *L. van Beethoven*, București, 1960
- Alșvang, A. – *P. I. Ceaikovski*, București, 1961
- Ambra, L. – *Viva Verdi*, București, 1972
- Ambros, A. W. – *Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*, Leipzig, 1860
- Ambros, A.W. – *Geschichte der Musik in der Renaissance*, Breslau, 1868
- Anghel, I. – *Orientări, direcții și curente în muzica românească contemporană*, București, 1997
- Ansermet, E. – *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, Paris, 1987
- Austin, W.W. – *Music in the 20-th century*, Londra, 1966
- Aubry, P – *Trouvères et troubadours*, Paris, 1969
- Baygnères, C. – *A. Vivaldi - vie, mort et résurrection*, Paris, 1955
- Bajanov, N. – *S. Rahmaninov*, București, 1966
- Barbaud, P. – *J. Haydn*, Paris, 1964
- Barbaud, P. – *La musique, discipline scientifique*, Paris, 1971
- Barbu-Bucur, S. – *Cultura românească de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. al XVIII-lea și începutul sec. al XIX-lea și aportul original al culturii autohtone*, București, 1989
- Barraqué, J. – *Cl. Debussy*, Paris, 1962
- Barraud, H. – *La France et la musique occidentale*, Paris, 1956
- Barraud, H. – *Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui*, Paris, 1964
- Barthou, L. – *Viața de dragoste a lui Wagner*, București, 1969
- Baumann, E. – *Les grandes formes de la musique - l'oeuvre de Saint-Saëns*, Paris, 1907
- Bălan, G. – *Cazul Schönberg*, București, 1962
- Bălan, G. – *G. Mahler*, București, 1964

- Bălan, G. – Eu, R. Wagner, București, 1965
- Bălan, G. – G. Enescu, București, 1962
- Bălan, G. – *Muzica, temă de meditație filosofică*, București, 1965
- Bălan, G. – *Înnoirile muzicii*, București, 1966
- Bălan, Th. – *Fr. Liszt*, București, 1957
- Bălan, Th. – *Fr. Chopin*, București, 1960
- Beaufils, M. – *Le lied romantique*, Paris, 1956
- Beaufils, M. – *R. Schumann*, Paris, 1932
- Beaufils, M. – *Le lied romantique allemand*, Paris, 1958
- Beauquier, C. – *La musique et le drame*, Paris 1884
- Beck, J. – *La musique des troubadours*, Paris, 1910
- Beethoven văzut de contemporani*, București 1970
- Bellaigue, C. – *Les époques de la musique*, Paris, 1909
- Bellaigue, C. – G. Verdi, Paris, “*Les musiciens célèbres*”
- Bellaigue, C. – Ch. Gounod, Paris, 1911
- Belza, J. – A. Dvořák, București, 1954
- Bekker, P. – *La musique, les transformations des formes musicales depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, Paris, 1929
- Benoit, M., Gagnepain, B., Dufourcq, N. – *Les grandes dates de l'histoire de la musique*, Vendome, 1976
- Bentoiu, P. – *Imagine și sens*, București, 1971
- Bentoiu, P. – *Gândirea muzicală*, București, 1975
- Bentoiu, P. – *Deschideri spre lumea muzicii*, București, 1971
- Bentoiu, P. – *Capodopere enesciene*, București, 1984
- Berger, W. G. – *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, București, 1965
- Berger, W. G. – *Muzica simfonică, Ghid, vol. I-V*, București, 1967-1977
- Berger, W. G. – *Estetica sonatei baroce*, București, 1985
- Berger, W. G. – *Estetica sonatei clasice*, București, 1981
- Berger, W. G. – *Estetica sonatei romantice*, București, 1983
- Berger, W. G. – *Estetica sonatei moderne*, București, 1984
- Berger, W. G. – *Cvartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, București, 1970
- Berger, W. G. – *Cultură și stil*, București, 1991
- Berger, W. G. – *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu*, București, 1979
- Berger, W. G. – *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, București, 1990
- Berger, W. G. – *Teoria generală a sonatei*, București, 1987
- Berlioz, H. – *Memorii*, București, 1962
- Bernard, R. – A. Roussel, Paris, 1948
- Bernard, R. – *Histoire de la musique*, vol. I, II, III, Bourges, 1961-1963
- Bernard, G. – *L'art de la musique*, Paris, 1961
- Bernardini, L. – *R. Wagner, son système dramatique musical*, Paris, 1965
- Bernstein, L. – *The unanswered question*, New York, 1976
- Berthou Chincholle – *La musique à travers les âges*, Paris, 1940
- Bertrand, P. – *Précis d'histoire de la Musique*, Paris, 1942
- Besseler, H. – *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam, 1931

- Bessler, H., Schneider, M. – *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1973
- Beu, O. – *Liszt în țara noastră*, Sibiu, 1933
- Blaukopf, K. – *G. Mahler*, Paris, 1979
- Blume, F. – *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel, 1965
- Bickerich, V. – *Brahms în Transilvania*, în *Studii de muzicologie*, vol. VI, București, 1970
- Bidou, H. – *Fr. Chopin*, Paris, 1925
- Bobulescu, C. – *Lăutarii noștri*, București, 1922
- Boden, D. – *The history of violon playing*, Oxford, 1965
- Bogza, A. – *Realismul critic*, București, 1982
- Boldur, A., Steinberg, A. – *Muzica sovietică*, București, 1982
- Bonaventura, A. – *G. Verdi*, Paris, 1930
- Bonnet, G. – *Philidor et l'évolution de la musique française au XVIII-ème siècle*, Paris, 1921
- Borgna, G. – *Storia della canzone italiana*, Milano, 1985
- Borrel, E. – *La sonate*, Paris, 1951
- Borrel, E. – *J. B. Lully*, Paris, 1949
- Borren, V. den – *Orlando di Lasso*, Paris, 1920
- Boschot, A. – *H. Berlioz*, vol. I, II, III, Paris, 1946-1950
- Boschot, A. – *W. A. Mozart*, Paris, 1935
- Boțocan, M., Pascu, G. – *Hronicul muzicii ieșene*, Iași, 1997
- Boucher, M. – *Cl. Debussy*, Paris, 1930
- Boucouchiev, A. – *R. Schumann*, Paris, 1956
- Boulez, P. – *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, 1963
- Bourgault Ducoudray, L. A. – *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, Paris, 1877
- Bourgault Ducoudray, L. A. – *Fr. Schubert*, Paris
- Bourgeois, J. – *G. Verdi*, București, 1982
- Bourniquel, C. – *Fr. Chopin*, Paris, 1960
- Bouvet, Cl. – *J. Massenet*, Paris, 1929
- Boyer, J. – *Le romantisme du Beethoven*, Paris, 1938
- Braun, F. – *Schubert im Freundeskreis*, Leipzig, 1954
- Brăiloiu, C. – *Opere*, București, I-IV, 1967-1981
- Brâncuși, P. – *Istoria muzicii românești*, București, 1969
- Breazul, G. – *Istoria muzicii românești*, București, 1936
- Breazul, G. – *Patrium Carmen*, Craiova, 1941
- Breazul, G. – *Pagini din istoria muzicii românești*, București, 1966-1981
- Breazul, G. – *G. Musicescu*, București, 1962
- Breazul, G. – *La bicentenarul nașterii lui Mozart*, București, 1957
- Brendel, F. – *Musik der Gegenwart*, Leipzig, 1854
- Brendel, F. – *Grundzüge der Geschichte der Musik*, Leipzig, 1861
- Brendel, F. – *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, Leipzig, 1903
- Brenet, M. – *G. P. Palestrina*, Paris, 1919

Brenet, M. – *Musique et musiciens de la vieille France*, Paris, 1911
 Brion, M. – *La musique et l'amour*, Paris, 1967
 Brion, M. – *Schumann et l'âme romantique*, Paris, 1954
 Brockhaus, H. – *H. Eisler*, Leipzig, 1961
 Brodde, A. – *H. Schütz*, Kassel, 1972
 Brosszkiewicz, J. – *Chipul dragostei - Chopin*, București, 1962
 Brown, M. J. – *Schubert, a critical biography*, Londra, 1961
 Brumaru, A. – *Vârstele Euterpei*, București, 1972
 Brumaru, A. – *Romantismul în muzică*, București, 1962
 Brumaru, L. și Constantinescu, G. – *Istoria muzicii universale*, București, 1998
 Bruneau, A. – *La musique française*, Paris, 1901
 Bruneau, A. – *Musique de Russie et musiciens de France*, Paris, 1903
 Bruneau, A. – *J. Massenet*, Paris, 1935
 Buchner, A. – *Musikinstrumente von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Praga, 1971
 Buchet, E. – *Connaissance de la musique*, Paris, 1940
 Bücken, E. – *Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne*, Potsdam, 1928
 Buenzod, E. – *C. Franck*, Paris, 1966
 Buenzod, E. – *Les pouvoirs de Beethoven*, Paris, 1936
 Bughici, D. – *Suita și sonata*, București, 1965
 Bughici, D. – *Formele și genurile muzicale*, București, 1962
 Bughici, D. – *Repere arhitectonice în creația muzicală românească contemporană*, București, 1982
 Brunières, H. – *Nouvelle histoire de la musique*, Paris, 1908
 Bruyr, J. – *J. Brahms*, Paris, 1955
 Bruyr, J. – *Histoire de la Musique*, Paris, 1957
 Buenzod, E. – *C. Franck*, Paris, 1966
 Bukofzer, M. – *Music in the Baroque Era*, New York, 1947
 Bukofzer, M. – *Studies in Medieval and Renaissance Music*, Londra, 1950
 Burada, T. T. – *Istoria teatrului în Moldova*, București, 1970
 Calvocoressi, M. D. – *M. Musorgski*, Paris, 1908
 Calvocoressi, M. D. – *Fr. Liszt*, Paris, 1926
 Calvocoressi, M. D. – *C. W. Gluck*, Paris, 1919
 Cande, R. de – *Histoire universelle de la musique*, Paris, 1978
 Cappel, R. – *Schubert's Songs*, Londra, 1957
 Carpentier, A. – *Întâlniri cu muzica*, București, 1991
 Carpentier, A. – *Muzica și ritmurile cubaneze*, București, 1964
 Ceaikovski, P. I. – *Despre muzica programatică*, București, 1957
 Chailley, J. – *40.000 de ani de muzică*, București, 1967
 Chailley, J. – *Histoire musicale du Moyen Âge*, Paris, 1950
 Chailley, J. – *Cours de Histoire de la Musique*, Paris, 1973
 Chailley, J. – *Le Carnaval de Schumann*, Paris, 1971
 Chamberlain, H. S. – *Wagner, sa vie et ses oeuvres*, Londra, 1894
 Chambrun, J. P. – *R. Wagner*, Paris, 1898
 Champigneulle, B. – *Histoire de la Musique*, Paris, 1969

- Chantavoine, J. F. – *La musique de Couperin à Debussy*, Paris, 1921
- Chantavoine, J. F. – *C. Saint-Saëns*, Paris, 1948
- Chantavoine, J. F. – *Fr. Liszt*, Paris, 1913
- Chase, G. – *Musique de l’Amérique*, Paris, 1957
- Chominsky, J. M. – *Fr. Chopin*, Leipzig, 1980
- Chouquet, G. – *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris, 1873
- Ciobanu, Gh. – *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, București, 1975, 1979
- Ciobanu, Gh. – *Izvoare ale muzicii românești*, București, 1976, 1978
- Ciomac, E. – *R. Wagner, viața și opera*, București, 1967
- Ciomac, E. – *G. Enescu*, București, 1968
- Ciomac, E. – *Poezii armoniei*, București, 1936
- Ciortea, T. – *Cvartetele de Beethoven*, București, 1968
- Citron, P. – *Fr. Couperin*, Paris, 1958
- Clément, F. – *Les musiciens célèbres*, Paris, 1887
- Coeuroy, A. – *R. Schumann, la vie et l’oeuvre*, Paris, 1950
- Coeuroy, A. – *Histoire générale du jazz*, Paris, 1942
- Coeuroy, A. și Jardillier, R. – *Histoire de la musique avec l’aide du disque*, Paris, 1970
- Coeuroy, A. – *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, 1928
- Coeuroy, A. – *Wagner et l’esprit romantique*, Paris, 1965
- Coeuroy, A. – *La musique française moderne*, Paris, 1922
- Collaer, P. – *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1873
- Collaer, P. – *La musique moderne*, Paris, 1965
- Colles, H. C. – *The growth of Music*, Londra, 1978
- Colles, H. C. – *Symphony and drama*, Londra, 1940
- Collin, L. – *Histoire de la Musique*, Paris, 1883
- Collin, L. – *De la musique et des musiciens*, Paris, 1983
- Colling, A. – *R. Schumann*, Paris, 1931
- Colling, A. – *C. Franck, ou le concert spirituel*, Paris, 1952
- Contemporary music in Europe*, New York, 1965
- Combarieu, J. – *La musique, les lois et son évolution*, Paris, 1901
- Combarieu, J. – *Histoire de la musique des origines au debut du 20-ème siècle*, Paris, 1930
- Combarieu, J., Dumesnil, R. – *Histoire de la musique des origines à nos jours*, Paris, 1955, 1958
- Comes, L. – *Melodica palestriniană*, București, 1971
- Comes, L. – *Lumea polifoniei*, București, 1984
- Comettant, O. – *Musique et musiciens*, Paris, 1862
- Constantinescu, Gr. – *Cântecul lui Orfeu*, București, 1979
- Constantinescu, Gr. – *Splendorile operei*, București, 1993
- Constantinescu, Gr. – *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, București, 1980
- Cooke, D. – *The language of music*, Londra, 1967
- Cocquard, A. – *La musique en France depuis Rameau*, Paris, 1891

- Cooper, M. – *C. W. Gluck*, Leipzig, 1965
- Copland, A. – *Our new music*, New York, 1941
- Corredor, J. – *De vorbă cu P. Casals*, București, 1957
- Cortot, A. – *Muzica franceză pentru pian*, București, 1966
- Cortot, A. – *Aspects de Chopin*, Paris, 1951
- Cosma, O. L. – *Opera românească*, vol. I, II, București, 1962
- Cosma, O. L. – *Hronicul muzicii românești*, București, 1973, 1974, 1975, 1976
- Cosma, O. L. – *Oedipul enescian*, București, 1967
- Cosma, V. – *Enescu azi*, Timișoara, 1981
- Cosma, V. – *I. Vidu*, București, 1965
- Cosma, V. – *Două milenii de cultură muzicală pe teritoriul României*, București, 1971
- Cosmovici, A. – *Enescu în lumea muzicală și în familie*, București, 1990
- Cozma, C. – *Meloeticul*, Iași, 1996
- Coussemaker, E. – *Complete works of the troubadours*, New York, 1964
- Crass, E. – *J. Brahms, Sein Leben und Schaffen*, Leipzig, 1957
- Creuzburg, E. – *J. Brahms*, Leipzig, 1954
- Cristian, V. – *W. A. Mozart*, București, 1958
- Crysander, F. – *G. Fr. Händel*, Leipzig, 1858-1867
- Cuclin., D. – *Tratat de estetică muzicală*, București, 1933
- Cuclin, D. – *Musique, art, science et philosophie*, Comunicare la Congresul de Filosofie de la Praga, 1935
- Cucuel, G. – *Les créateurs de l'opéra comique française*, Paris, 1914
- Curzon, H. de – *W. A. Mozart*, Paris, 1938
- Curzon, H. de – *G. Meyerbeer*, Paris, 1910
- Curzon, H. de – *G. Rossini*, Paris, 1920
- Dahms, W. – *R. Schumann*, Leipzig, 1922
- Danelievici, L. – *D. Șostakovici*, București, 1960
- Dauriac, L. – *G. Meyerbeer*, Paris, 1913
- Davenport, M. – *W. A. Mozart*, Paris, 1933
- Davison, A. și Apel, W. – *Historical anthology of music oriental, medieval and Renaissance music*, Londra, 1949
- Debussy, Cl. – *Domnul Croche antidiletant*, București, 1965
- Degen, H. – *Handbuch der Formlehre*, Regensburg, 1957
- Dent, E.J. – *Mozart's operas*, Londra, 1948
- Derwent, L. – *G. Rossini*, Paris, 1937
- Deutsch, O.E. – *Schubert in Errinerungen seiner Freunde*, Leipzig, 1957
- Dictionary of contemporary music*, New York, 1974
- A dictionary of twentieth century composers*, Londra, 1973
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Enzyklopedie der Musik*, vol.1-15, Kassel, 1949-1973
- Dolinescu, E. – *E. Grieg*, București, 1964
- Dolinescu, E. – *C. Dimitrescu*, București, 1977
- Doret, G. – *Temps et contretemps*, Fribourg, 1942

Drinker Bowen C., Meck B. – *Ceaikovskis Leben und Briefwechsel*, München, 1946
 Druskin, M. S. – *J. Brahms*, București, 1961
 Druskin, M. S. – *I. Stravinski*, Leipzig, 1976
 Druskin, M. S. – *R. Wagner*, București, 1958
 Dufourcq, N. – *Pétite histoire de la musique en France*, Paris, 1942
 Dufourcq – *La musique française*, Paris, 1970
 Duhamel, G. – *Puterea muzicii*, București, 1970
 Dumesnil, R. – *R. Wagner*, Paris, 1924
 Dumesnil, R. – *L'opéra et l'opéra comique*, Paris, 1971
 Dumesnil, R. – *La musique en France entre 1919-1939*, Paris, 1946
 Dumesnil, R. – *La musique romantique française*, Paris, 1944
 Dupré, H. – *H. Purcell*, Paris, 1927
 Dyson, G. – *Le progres de la musique*, Paris, 1933
 Eimert, H. – *Lehrbuch der Zwölfontechnik*, Wiesbaden, 1966
 Einstein, A. – *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Leipzig, 1953
 Einstein, A. – *La musique romantique*, Paris, 1959 (*Music in the Romantic Era*, Londra, 1965)
 Einstein, A. – *Schubert, portrait d'un musicien*, Paris, 1958
 Einstien, A. – *The italien madrigal*, New Jersey, 1949
 Einstein, A. – *Historia de la musica*, Buenos Aires, 1940
 Eisikovits, M. – *Polifonia Barocului*, București, 1983
 Eisikovits, M. – *Polifonia vocală a Renașterii*, București, 1966
 Emmanuel, M. – *Histoire de la langue musicale*, Paris, 1911
 Emmanuel, M. – *C. Franck*, Paris, 1930
Enciclopedia della musica, Ricordi, Milano, 1964
Éncyclopédie de la musique, Fasquelle, Paris, 1961
Éncyclopédie de la Pleiade, Histoire de la Musique, Paris, 1960
 Engel, H. – *Fr. Liszt*, Potsdam, 1936
 Enescu, G. – *Interviuri, din presa românească*, București, 1988
 Erismann, G. – *A. Dvořák*, Paris, 1966
 Erismann, G. – *P. I. Ceaikovski*, Paris, 1964
 Ewen, D. – *The world of 20-th century music*, Londra, 1968
 Faban, L. – *Wenn Schubert ein Tagebuch geführt hätte*, Budapesta, 1964
 Falk, J. – *Téchnique de la musique atonale*, Paris, 1959
 Favre, G. – *P. Dukas*, Paris, 1948
 Fernandez, C. A. – *E. Granados*, București, 1970
 Firca, Cl. – *Diracții în muzica românească, 1900-1930*, București, 1974
 Firca, Gh. – *Bazele modale ale cromatimsului diatonic*, București, 1966
 Fischer Dieskau, D. – *Schumanns Vokalwerk*, München, 1985
 Fischer Dieskau, D. – *Le lied du Schubert*, Paris, 1971
 Fischer, E. – *Sonatele pentru pian de Beethoven*, București, 1966
 Friedländer, M. – *Das deutsche Lied in 18. Jahrhundert*, Berlin, 1909
 Füredi, L.; Vulpe, D. – *G. F. Telemann*, București, 1971
 Füredi, L. – *H. Wolf*, București, 1966

- Gagelmann, H. – *Mozart hat nie gelebt*, Freiburg, 1991
- Galinescu, G. – *Cântarea bisericească*, Iași, 1941
- Gastoué, A. – *Arta gregoriană*, București, 1967
- Gastoué, A. – *Les origines du chant Romain, l'Antiphonaire Grégorien*, Paris, 1907
- Gatard, A. – *La musique grégorienne*, Paris, 1913
- Gauthier, V. H. – *M. de Falla*, Paris, 1966
- Gauthier, V. H. – *G. Bizet*, Paris, 1911
- Gautier, Th. – *Histoire du Romantisme*, Paris, 1927
- Gauthier, A. – *La musique américaine*, Paris, 1963
- Gavoty, B. – *Amintirile lui G. Enescu*, București, 1982
- Gavoty, B. – *Fr. Chopin*, München, 1974
- Geiringer, K. – *J. Haydn*, Potsdam, 1930
- Geiringer, K. – *J. Brahms*, Zürich, 1955
- Gerber, R. – *C. W. Gluck*, Potsdam, 1950
- Gerold, Th. – *J. S. Bach*, Paris, 1925
- Gerold, Th. – *L'art du chant en France au XVII-ème siècle*, Paris, 1901
- Gerold, Th. – *Histoire de la Musique*, Paris, 1936
- Gertler, W. – *Die schumannsche Klavierwerke*, Freiburg, 1931
- Gevaert, Fr.A. – *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Paris, 1875-1881
- Gevaert, Fr. A. – *Des origines du chant liturgique de l'église latine*, Gand, 1929
- Girdlestone, C. – *J. Ph. Rameau*, Paris, 1957
- Gheciu, R. – *M. de Falla*, București, 1964
- Ghenea, C. – *Din trecutul muzicii românești*, București, 1965
- Ghircoiașiu, R. – *Contribuții la istoria muzicii românești*, București, 1963
- Ghircoiașiu, R. – *Cultura muzicală românească în secolele XVII și XIX*, București, 1990
- Ghircoiașiu, R. – *Studii enesciene*, București, 1981
- Gheciu, R. – *Mit și epopee în creația lui Gh. Dumitrescu*, București, 1984
- Giuleanu, R. – *Ritmul în creația muzicală clasică*, București, 1990
- Giuleanu, R. – *Melodica bizantină*, București, 1981
- Goldea, A. – *Cl. Debussy*, Paris, 1966
- Golea, A. – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, București, 1987
- Golea, A. – *Rencontres avec Messiaen*, Paris, 1960
- Goldschmidt, H. – *Fr. Schubert*, Leipzig, 1962
- Goianu, G. – *Curs de istoria muzicii*, Timișoara, 1969
- Gorell, L. – *The 19th century german lied*, Soros, 1994
- Gordeeva, E. M. – *Grupul celor cinci*, București, 1962
- Grassberger, F. – *H. Wolf*, Viena, 1960
- Gregor, J. M. – *Kulturgeschichte der Oper*, Zürich, 1925
- Grénier, J. M. – *Fr. Chopin*, Paris, 1964
- Grove, G. – *Dictionary of music and musicians*, Londra, 1954
- Gurlitt, W. – *Bach und sein Werk*, Kassel, 1959
- Gutman, R. – *R. Wagner*, München, 1989
- Gysmai, I. – *La vie douloureuse de Schumann*, Paris, 1938

Halbreich, H. – *“Roumanie, terre du neuvième siècle”*, București, 1992

Hanslick, E. – *Die moderne Oper*, Berlin, 1875

Hankiss, J. – *Wenn Liszt ein Tagebuch geführt hätte*, Budapest, 1964

Helfert, V. și Steinhardt, E. – *Die Musik in der Tschechoslovakei*, Praga, 1938

Hensel, S. – *Die Familie Mendelssohn*, Leipzig, 1924

Hermann, J. – *Le drame lyrique en France*, Paris, 1878

Herman, V. – *Forme și stil în noua creația muzicală românească*, București, 1977

Hérriot, E. – *Viața lui Beethoven*, București, 1979

Heulberger, R. – *Fr. Schubert*, Berlin, 1920

Hevesy, A. – *Beethoven, vie intime*, Paris, 1926

Hichcock, H. W. – *Music in the United States*, New York, 1969

Hillermacher, P. L. – *C. Gounod*, Paris, 1906

Hindemith, P. – *Inițiere în compoziție*, București, 1967

Hocquard, J. W. – *La pensée musicale de Mozart*, Paris, 1958

Hodeir, A. – *Jazzul*, București, 1967

Hoérée, L. – *A. Roussel*, Paris, 1938

Hoffmann, A. – *Drumul operei*, București, 1963

Hoffmann, M. – *D. Șostakovici*, Paris, 1963

Hoffmann, L. E. – *Deutsche und italienische Kavierwerke zur Barockzeit*, Leipzig, 1936

Hoffmann, R. – *Un siècle d’opéra russe*, Paris, 1946

Holst, I. – *B. Britten*, București, 1972

Honegger, A. – *Sunt compozitor*, București, 1966

Honegger, M., Massenkeil, G. – *Der grosse Lexicon der Musik*, Freiburg, 1978

Horton, J. – *The chamber music of Mozart*, Londra, 1946

Howard, J. T. – *Our american music*, New York, 1946

Hubov, G. – *J. S. Bach*, București, 1960

Hurigny, F. – *L’histoire de la musique des origines à nos jours*, Paris

Iliuț, V. – *Istoria stilurilor*, București, 1998

Iliuț, V. – *De la Wagner la contemporani*, București, 1995

Ianegic, I. – *A. Vivaldi*, București, 1965

Indy, V. – *C. Franck*, București, 1982

Indy, V. – *Beethoven*, Paris, 1913

Indy, V. – *Cours de composition musicale*, Paris, 1948

Ionescu, E. – *R. Schumann*, București, 1962

Istel, E. – *N. Paganini*, Paris, 1919

Istel, E. – *Die moderne Oper*, Leipzig, 1915

Istratty, E., Smântinescu, D. – *Convorbiri cu D. Cuclin*, București, 1985

Jacob, H. E. – *Mozart in seiner Zeit*, Frankfurt, 1959

Jacob, H. E. – *W. A. Mozart*, München, 1980

Jahn, O. – *W. A. Mozart*, Leipzig, 1907

Jamin, J. – *Histoire de la musique*, Paris, 1966

Jamin, J. – *De la lyre d’Orphée à la musique électronique*, Paris, 1961

Iampolski, I., Kuznețov, K. – *A. Corelli*, București, 1959

Jankelevich, V. – *Fauré et ses mélodies*, Paris, 1038
 Jora, M – *Momente muzicale*, București, 1968
 Jourdan Morhange, H. – *M. Ravel et nous*, Geneva, 1945
 Kabalewski, D. – *Un compositeur parle de l'éducation musicale*, Paris, 1987
 Keller, H. – *D. Scarlatti*, Leipzig, 1957
 Keller, O. – *P. I. Ceaikovski*, Leipzig, 1914
 Knepler, G. – *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig, 1960
 Koch, M. – *R. Wagner*, Berlin, 1907,1908, 1913
 Koechlin, C. – *C. Debussy*, Paris, 1927
 Koechlin, C. – *G. Fauré*, Paris, 1927
 Kolb, A. – *W. A. Mozart*, Paris
 Konen, V. – *Fr. Schubert*, București, 1961
 Korngold, J. – *Deutsches Opernschaffen der Gegenwart*, Leipzig, 1922
 Krause-Graumnitz, H. – *Vom Wesen der Oper*, Berlin, 1969
 Krause, E. – *R. Strauss*, București, 1965
 Kretzschmar, H. – *Geschichte der Oper*, Leipzig, 1919
 Kretzschmar, H. – *Geschichte des neuen deutschen Liedes*, Leipzig, 1911
 Kurtz, E. – *K. Stockhausen*, Leipzig, 1992
 Labie, J. F. – *G. F. Händel*, Paris, 1980
 Lajos, P. – *Mărturii despre G. Enescu*, București, 1980
 Lalo, C. – *Ésquisse d'une esthétique musicale*, Paris, 1908
 Lancelot, M. – *A. Bruckner*, Paris, 1964
 Landormy, P. – *C. W. Gluck*, Paris, 1941
 Landormy, P. – *J. Brahms*, Paris, 1943
 Landormy, P. – *Fr. Schubert*, Paris, 1928
 Landormy, P. – *Histoire de la musique*, Paris, 1944
 Landormy, P. – *G. Bizet*, Paris, 1924
 Landowska, W. – *Chopin et Fauré*, Paris, 1946
 Landry, L. – *La sensibilité musicale*, Paris, 1930
 Laszlo, F. – *B. Bartók și muzica românească*, București, 1976
 Laszlo, F. – *B. Bartók*, București, 1985
 Laufer, J. – *J. Brahms*, Paris, 1961
 La Laurencie, L. – *J. B. Lully*, Paris, 1919
 La Laurencie, L. – *J. Ph. Rameau*, Paris, 1908
 Laux, K. – *Weber*, București, 1968
 Laux, K. – *Die Musik in Russland und in der Sowjetunion*, Berlin, 1958
 Lavoix, H. fils – *Histoire de la musique*, Paris, 1885
 Lavignac, A. – *Éncylopédie de la musique*, Paris, 1913-1931
 Lavignac, A. – *La musique et les musiciens*, Paris, 1925
 Leahu, Al. – *D. Scarlatii*, București, 1966
 Leahu, Al. – *Maestrii claviaturii*, București, 1976
 Leibovitz, R. – *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Paris, 1951
 Leibowitz, R. – *A. Schönberg*, Paris, 1060
 Leibowitz, R. – *Histoire de l'opéra*, Paris, 1957

Leichtentritt, H. – *Music, history and ideas*, Cambridge, 1966
 Leichtentritt, H. – *Geschichte der Motette*, Leipzig, 1908
 Leichtentritt, H. – *Music, history and ideas*, Cambridge, 1966
 Lenz, W. – *Beethoven et ses trois styles*, Paris, 1854
 Leon, G. – *M. Ravel*, Paris, 1964
 Lepine, J. – *La vie de Debussy*, Paris, 1930
 Leroy, M. – *Les premiers amis français de Wagner*, Paris, 1923
 Lert, S. – *Mozart auf dem Theater*, Berlin, 1918
 Liszt, F. – *Fr. Chopin*, București, 1958
 Long, M. – *La pian cu Debussy*, București, 1967
 Long, M. – *La pian cu Fauré*, București, 1972
 Lorenz, A. – *Musikgeschichte im Rythmus der Generationen*, Berlin, 1928
 Mac Laughlin, T. – *Music and Comunication*, Londra, 1970
 Machabey, A. – *La notation musicale*, Paris, 1971
 Machabey, A. – *Histoire et l'évolution des formules musicales*, Paris, 1928
 Machlis, J. – *Introduction to contemporary music*, New York, 1961
 Malherbe, H. – *Wagner revolutionnaire*, Paris, 1958
 Malignon, J. – *J. Ph. Rameau*, Paris, 1960
 Manoliu, G. – *Enescu – poet și gânditor al viorii*, București, 1986
 Mara, La – *H. Berlioz*, Paris, 1923
 Mara, La – *Fr. Schubert*, Leipzig, 1912
 Mara, La – *R. Schumann*, Leipzig, 1919
 Marcilac, E. – *Histoire de la Musique*, Paris, 1881
 Marchesi, G. – *G. Verdi*, București, 1987
 Marggraf, W. – *Fr. Schubert*, Leipzig, 1978
 Marmontel, A. F. – *Les pianistes célèbres*, Paris, 1978
 Marrou, H. – *Trabadurii*, București, 1983
 Martînov, V. I. – *D. Șostakovici*, Paris, 1946; Berlin, 1947
Masterpieces of Music before 1750, Londra, 1970
 Massin, J. și B. – *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, 1985
 Mauclair, C. – *R. Schumann*, Paris, 1905
 Maurel, A. – *La vie de Mozart*, Paris, 1905
 Mavrodin, A. – *J. Ph. Rameau*, București, 1974
 Mavrodin, A. – *G. Verdi*, București, 1970
 May, F. – *The life of Brahms*, Londra, 1905
 Mendès, C. – *R. Wagner*, Paris, 1909
 Mendelssohn, A. – *Melodia și arta înveșmântării ei*, București, 1963
 Merlin, O. – *Le bel canto*, Paris, 1961
 Meyer, E. H. – *Musikgeschichte de Renaissance, Aufklärung und Klassik*, Leipzig, 1979
 Michaut, P. – *Histoire du ballet*, Paris, 1948
 Mihailov, M. – *Al. Skriabin*, București, 1972
 Mihalovici, M. – *Amintiri despre Enescu și Brâncuși*, București, 1987
 Milne, F. – *Beethoven, the pianoforte sonatas*, Oxford, 1928

Moisescu, T. – *Creația muzicală românească de tradiție bizantină*, București, 1991

Montargis, J. – *C. Saint-Saëns*, Paris, 1919

Moroianu, M. – *Marii damnați*, București, 1983

Moos, P. – *Wagner als Ästhetiker*, Leipzig, 1906

Moser, H. J. – *C. W. Gluck*, Stugartt, 1940

Moser, H. J. – *H. Schütz*, Cassel, 1954

Mooser, A. R. – *Régards sur la musique contemporaine*, Paris, 1921-1946

Musikgeschichte in Bildern, Leipzig, 1968-1975

Nabokov, N. – *I. Stravinski*, București, 1964

Naumann, E. – *Illustrierte Musikgeschichte*, Berlin

Nef, Ch. – *Histoire de la musique*, Paris, 1931

Neisser, A. – *G. Verdi*, Leipzig, 1914

Nemescu, O. – *Capacitățile semantice ale muzicii*, București, 1980

Nestiev, I. – *S. Prokofiev*, Paris, 1946

The New Oxford History of Music, Londra, 1960

Newman, W. – *The sonata in the Baroque Era*, Carolina, 1959

Newman, W. – *The sonata in the Classic Era*, Carolina, 1963

Newmarch, R. – *L'opéra russe*, Paris, 1922

Nicolescu, M. – *G. Fr. Händel*, București, 1959

Nicolescu, M. – *H. Berlioz*, București, 1962

Nicolescu, M. – *Sonata, originea și evoluția ei*, București, 1962

Niculescu, Șt. – *Reflecții despre muzică*, București, 1980

Nietzsche, F. – *Cazul Wagner*, București, 1983

Nițulescu, P. – *Muzica românească azi*, București, 1939

Noske, – *La mélodie française des Berlioz à Duparc*, Paris, 1954

Noufflard, G. – *Beethoven et le mouvement de l'art contemporaine*, Paris, 1885

Nowak, L. – *J. Haydn*, Viena, 1945; München, 1984

Oceanu, G. – *Istoria muzicii universale*, vol. I, Iași, 1993

Onciu, G. – *Istoria muzicii*, București, 1929

Paillard, J. F. – *La musique française classique*, Paris, 1964

Palade, M. – *O. di Lasso*, București, 197

Palade, M. – *J. Brahms*, București, 1972

Pandi, M. – *Cl. Monteverdi*, București, 1963

Panțîru, Gr. – *Școala muzicală de la Putna, Studii de muzicologie*, 1970, VI

Panțîru, Gr. – *Notația și ehurile muzicii bizantine*, București, 1971

Pascu, G. – *Căi spre marea muzică*, Iași, 1997

Pascu, G., Boțocan, M. – *Popasuri în istoria muzicii*, Iași, 1995

Passuth, L. – *Madrigal*, Leipzig, 1972

Pastura, F. – *Bellini, romanul vieții*, București, 1957

Pașcanu, Al. – *Instrumentele din orchestra simfonică*, București, 1959

Paulman, F. – *Istoria muzici universale*, București, 1900

Paumgarten, B. – *W. A. Mozart*, Zürich, 1945

Păcurariu, M. – *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, Galați, 1996

Pétite histoire de la musique tcheque et slovaque, Praga, 1964

- Pétit, P. – *G. Verdi*, Paris, 1958
- Petra-Basacopol, C. – *L'originalité de la musique roumaine*, București, 1979
- Petrescu, I. D. – *Aspecte ale muzicii bizantine medievale, în Studii de muzicologie*, București, 1965
- Petzold, R. – *I. Ceaikovski*, București, 1962
- Petzold, R. – *I. M. Glinka*, București, 1955
- Petzold, R. – *L. van Beethoven*, București, 1960
- Petzold, R. – *R. Schumann*, București, 1956
- Petzold, R. – *Fr. Schubert*, București, 1962
- Petzold, R. – *W. A. Mozart*, Leipzig, 1981
- Petzold, R. – *R. Strauss*, București, 1960
- Ploieșteanu, N. – *Muzica bisericească pe psaltichie și note lineare*, București, 1902
- Pincherle, M. – *A. Corelli*, Paris, 1933
- Pincherle, M. – *A. Vivaldi*, Paris, 1948
- Pincherle, M. – *Lumea virtuozilor*, București, 1968
- Pirro, A. – *Histoire de la musique de la fin du XIV-ème siècle à la fin du XVI-ème*, Paris, 1940
- Pirro, A. – *H. Schütz*, Paris, 1913
- Pirro, A. – *J. S. Bach*, Paris, 1907
- Pirro, A. – *L'esthétique de Bach*, Geneva, 1973
- Pirro, A. – *Les clavecinistes*, Paris, 1926
- Pitrou, R. – *La vie intérieure de Schumann*, Paris, 1925
- Pitrou, R. – *Viața intimă a lui Schubert*, București, 1968
- Poirée, E. – *Wagner, son oeuvre et son idée*, Paris, 1920
- Pohl, C. F. – *J. Haydn*, Leipzig, 1982
- Poliakova, L. – *La musique soviétique*, Moscova, 1961
- Pop, R. O. – *Al. Flechtenmacher*, București, 1964
- Popescu Pasărea, I. – *Principii de muzică bisericească orientală*, București, 1928
- Popova, T. – *M. Musorgski*, București, 1970
- Popova, T. – *I. Borodin*, București, 1954
- Popovici, A. – *O. Respighi*, București, 1975
- Popovici, D. – *Cântec flamand*, București, 1971
- Popovici, D. – *Gesualdo di Venosa*, București, 1969,
- Popovici, D. – *Muzica Renașterii în Italia*, București, 1978
- Popovici, D. – *Cântecul extazului*, București, 1974
- Popovici, D. – *Cântecul iberic*, București, 1975
- Popovici, D. – *Muzica elisabetană*, București, 1972
- Popovici, D. – *Muzica corală românească*, București, 1966
- Popovici, D. – *Arta trubadurilor*, București, 1974
- Popovici, D. – *Muzicianul de la Bayreuth*, București, 1985
- Popovici, D. – *Muzica contemporană românească*, București, 1970
- Popovici, D. – *Opera contemporană*, București, 1974
- Popovici, D. – *Cântecul întrerupt*, București, 1988 (*Viața lui Chopin*)
- Popovici, D. – *Miereanu, C. – Inceputurile muzicii culte românești*, București, 1967

Poslușnicu, M. Gr. – *Istoria muzicii a Românilor*, București, 1928
 Pourtalès, G. – *Chopin ou le poète*, Paris, 1927
 Pourtalès, G. – *Berlioz et l'Europe Romantique*, Paris, 1939
 Pourtalès, G. – *La vie de Liszt*, Paris, 1925
 Pourtalès, G. – *N. Paganini*, Paris
 Pourtalès, G. – *Wagner, histoire d'un artist*, Paris, 1932
 Pourtalès, G. – *J. B. Lully*, Paris, 1919
 Pricope, E. – *Simfonia până la Beethoven*, București, 1963
 Prod'homme, J. G. – *N. Paganini*, Paris, 1927
 Prod'homme, J. G. – *Schubert, la correspondance et des écrits*, Paris, 1916
 Prod'homme, J. G. – *W. A. Mozart*, Paris, 1916
 Prokofiev, S. – *Autobiografie*, București, 1962
 Prosniz, A. – *Kompendium der Musikgeschichte*, Leipzig, 1921
 Prunnières, H. – *Nouvelle histoire de la musique*, Paris, 1934-1936
 Pulver, J. – *N. Paganini, the romantic virtuoso*, Londra, 1936
 Rapin, J. J. – *Descoperirea muzicii*, București, 1975
 Rațiu, Il. – *G. Bizet*, București, 1974
 Rădulescu, M. – *Violinistica enesciană*, București, 1971
 Rădulescu, M. – *Șapte zile pentru nemurire*, București, 1987
 Reese, G. – *Music in the Middle Ages*, Londra, 1965
 Reese, G. – *Music in the Renaissance*, Londra, 1967
 Rehberg, W., P. – *R. Schumann, sein Leben und sein Werk*, Zürich, 1954
 Reichen, Ch. – *L'art musicale et son évolution*, Lausanne, 1956
 Reinach, Th. – *La musique grecque*, Paris, 1926
 Reismann, A. – *Illustrierte Geschichte der deutschen Musik*, Leipzig, 1881
 Respighi, E. – *O. Respighi*, București, 1982
 Reuter, E. – *La mélodie et le lied*, Paris, 1950
 Rey, E. – *Viața sentimentală a lui Berlioz*, București, 1967
 Riemann, H. – *Musik Lexicon*, Mainz, 1959
 Riemann, H. – *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig, 1932
 Rimski Korsakov – *Cronica vieții mele*, București, 1961
 Roche, M. – *C. Monteverdi*, Paris, 1960
 Rolder, M. T. – *A history of the concerto*, Soros, 1994
 Rolland, R. – *La vie de Beethoven, les grandes époques créatrices*, Paris, 1928
 Rolland, R. – *J. B. Lully*, Paris, 1967
 Rolland, R. – *Musiciens d'autre fois*, Paris, 1908
 Rostand, R. – *G. Fauré*, Paris, 1945
 Rostand, C. – *J. Brahms*, Paris, 1955
 Rostand, C. – *Fr. Liszt*, Paris, 1972
 Rostand, C. – *R. Strauss*, Paris, 1964
 Rostand, C. – *La musique française contemporaine*, Paris, 1961
 Roy, J. – *Musique française*, Paris, 1962
 Sablosky, I. – *American music*, Chicago, 1971
 Sachs, K. – *A short history of music*, New York, 1948

Sachs, K. – *The Rise of Music in the Ancient World*, New York, 1943

Sachs, K. – *The history of musical instruments*, New York, 1940

Sachs, K. – *Die Musik der Antike*, Potsdam, 1932

Saëns Sans, C. – *Din amintirile mele*, București, 1984

Sagardia, A. – *I. Albeniz*, București, 1971

Sagardia, A. – *P. Casals*, București, 1977

Salmen, W. – *Musikgeschichte in Bildern*, Leipzig, 1976

Salmen, W. – *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel, 1960

Samazeuilh, G. – *Musiciens de mon temps*, Paris, 1947

Sams, E. – *The songs of Schumann*, Londra, 1960

Samuel, C. – *Panorama de l'art musical*, Paris, 1962

Samson, J. – *Palestrina ou la poésie de l'exactitude*, Geneva, 1940

Sanford, T. – *I. S. Bach*, Leipzig, 1967

Sandre, G. – *Manuel générale de musique*, Leipzig, 1942

Sandu Dediu, V. – *Wozzek, profetie și împlinire*, București, 1991

Sbârcea, G. – *C. Porumbescu*, București, 1984

Sbârcea, G. – *G. Puccini*, București, 1959

Sbârcea, G. – *J. Strauss și imperiul sferic al valsului*, București, 1963

Sbârcea, G. – *Când Dunărea era albastră*, București, 1974

Sbârcea, G. – *J. Sibelius*, București, 1965

Sbârcea, G. – *G. Rossini*, București, 1960

Sbârcea, G. – *Jazzul, o poveste cu negri*, București, 1974

Schauffler, R. – *The unknown Brahms*, New-York, 1966

Schering, A. – *Geschichte des Oratorium*, Leipzig, 1917

Schering, A. – *Geschichte der Instrumentalkonzerte*, Leipzig, 1927

Schering, A. – *Geschichte der Musik in Beispielen*, Leipzig, 1931

Schmitz, E. – *Geschichte der weltlichen Solokantate*, Leipzig, 1955

Schneider, M. – *Fr. Schubert*, Paris, 1957

Schneider, M. – *R. Wagner*, Paris, 1960

Schönberg, A. – *La composition à douze sons*, Paris, 1966

Schönewolff, K. – *Beethoven in der Zeitwende*, Halle, 1953

Schönewolff, K. – *Konzertbuch der Orchestermusik*, Berlin, 1960

Schrammek, W. – *Über Ursprung und Anfänge der Musik*, Leipzig, 1957

Schreiber, O și Sievers, G. – *M. Reger, eine Gedenkschrift*, Bonn, 1966

Schubart, C. F. D. – *O istorie a muzicii universale*, București, 1983

Schulze, W.S. – *Beethoven*, Leipzig, 1975

Schulze, W. S. – *J. Brahms*, Leipzig, 1966

Schumann, Eug. – *Ein Lebensbild meines Vaters*, Leipzig, 1931

Schumann, R. – *Din cronicile Davidienilor*, București, 1956

Schumann, O. – *Meyers Konzertführer, Orchesterwerk und Instrumentalkonzerte*, Leipzig, 1936

Schuré, E. – *Wagner, son oeuvre et son idée*, Paris, 1895

Schuré, E. – *Histoire du lied*, Paris, 1902

Schweitzer, A. – *J. S. Bach*, Wiesbaden, 1952

Seda, J. – *L. Janaček*, Praga, 1960; București, 1962
 Serov, V. – *Articole alese*, București, 1954
 Sietz, R. – *H. Purcell*, Leipzig, 1965
 Slonimsky, N. – *Music since 1900*, New York, 1949
 Skelton, G. – *Wagner in the thought and practice*, Londra, 1991
 Solovțov, A. – *Fr. Chopin*, București, 1953
 Solovțova, L. – *G. Verdi*, București, 1961
 Souzay, E. – *Haydn, Mozart, Beethoven – étude sur le quator*, Paris, 1889
 Spătaru, D. – *J. Haydn*, București, 1958
 Spiru, J. C. – *J. Haydn*, București, 1959
 Spitta, Ph. – *J. S. Bach*, Wiesbaden, 1949
 Stăniloaie, D. – *Trăirea lui Dumnezeu în ortodoxie*, Cluj, 1993
 Stearns, M. – *The history of jazz*, New York, 1956
 Stefan, P. – *Fr. Schubert*, Paris, 1931
 Stein, F. – *M. Reger*, Leipzig, 1956
 Stravinski, I. – *Poetica muzicală*, București, 1967
 Stricker, R. – *Musique du Baroque*, Paris, 1968
 Subira, J. – *Histoire de la musica*, Barcelona, 1951
 Subira, J. – *La musique espagnole*, Paris, 1959
 Surchamp, A. – *A. Roussel*, Paris, 1948
 Stasov, V.V. – *M. Musorgski*, București, 1952
 Stasov, V.V. – *I. M. Glinka*, București, 1953
 Stasov, V.V. – *Articole despre R. Korsakov*, București, 1953
 Stasov, V.V. – *Liszt, Schumann și Berlioz în Rusia*, București, 1956
 Steperek, V., Karasek, B. – *Pétite histoire de la musique tcheque et slovaque*, Praga, 1964
 Stricker, R. – *R. Schumann, le musicien et la folie*, Paris, 1984
 Stricker, R. – *La mélodie et le lied*, Paris, 1975
 Stricker, R. – *La musique française du romantisme*, Paris, 1966
 Stihl-Boos, C. – *H. Purcell*, București, 1977
 Stoianov, C. – *G. Ștefănescu*, București, 1981
 Stuckenschmidt, H. H. – *Twentieth century music*, Londra, 1969
 Stuckenschmidt, H. H. – *Twentieth century composers*, Londra, 1970
 Stuckenschmidt, H. – *Histoire de la musique nouvelle*, Paris, 1947
 Ștefănescu, Ioana – *J. Brahms*, București, 1982
 Ștefănescu, I. – *O istorie a muzicii universale*, București, 1995, 1997, 1999
 Szabolcsi, B. – *Bausteine zu einer Geschichte der Melodie*, Budapesta, 1959
 Szabolcsi, B. – *B. Bartók*, 1962
 Templier, P. D. – *E. Satie*, Paris, 1932
 Thode, H. – *Fr. Liszt*, Heidelberg, 1911
 Thomas, S. G. – *J. Brahms*, München, 1922
 Tiénot, Y. – *Mendelssohn, le musicien complet*, Paris, 1972
 Tiénot, Y. – *R. Schumann, l'homme à la lumière de ses écrits*, Paris, 1959
 Tiénot, Y. – *J. Brahms son vrai image*, Paris, 1968

- Tiénot, Y. – *C. Debussy*, Paris, 1952
- Tiersot, .Y. – *C. W. Gluck*, Paris, 1910
- Tiersot, J. – *Les Couperin*, Paris, 1926
- Tiersot, J. – *La musique aux temps romantiques*, Paris, 1930
- Tiersot, J. – *H. Berlioz et la société de son temps*, Paris, 1903
- Tomescu, V. – *Musica daco-romana*, București, 1978, 1982
- Tomescu, V. – *P. Constantinescu*, București, 1967
- Tomescu, V. – *Drunul creator al lui Cuclin*, București, 1956
- Tomescu, V. – *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie*, București, 1973
- Tudor, A. – *G. Enescu*, București, 1958
- Turner, W. J. – *Berlioz, the man and his work*, Leipzig, 1911
- Țăranu, C. – *G. Enescu în conștiința prezentului*, București, 1969
- Uhde, J. – *B. Bartók*, Berlin, 1959
- Untersteiner, A. și Bernardi, G. – *Storia della musica*, Milano, 1951
- Uspenski, V. – *I. M. Glinka*, Paris, 1957
- Vallas, L. – *La véritable histoire de France*, Paris, 1955
- Vallas, L. – *Debussy et son temps*, Paris, 1958
- Vancea, Z. – *Cultura muzicală românească în sec. XIX și XX*, București, 1968
- Varga, O. – *J. S. Bach, un Orfeu pământean*, București, 1985
- Varga, O. – *Tracul Orfeu și destinul muzicii*, București, 1980
- Varga, O. – *Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, București, 1983
- Varga, O. – *Orfeul moldav și alți șase mari ai secolului XX*, București, 1981
- Varga, O. – *W. A. Mozart*, București, 1988
- Vasile, V. – *Istoria muzicii bizantine*, București, 1995
- Vasilevski, W. J. – *Geschichte der Instrumentenmusik im 16. Jahrhundert*, Berlin, 1878
- Vetter, W. – *Mythos, Melos, Musica*, Leipzig, 1957
- Vetter, W. – *Der Kapellmeister Bach*, Potsdam, 1950
- Vieru, N. – *Dramaturgia muzicală a operei lui Chopin*, București, 1960
- Vlad, R. – *I. Stravinski*, București, 1967
- Vlad, R. – *Istoria dodecafoniei*, ediție îngrijită de V. Munteanu, București, 1998
- Vlad, R. – *Introducere în opera lui R. Vlad*, ediție coordonată și îngrijită de V. Munteanu, Iași, Apolonia, 1994
- Vlad, R. – *Recitând "Sărbătoarea primăverii" de Stravinski*, ediție îngrijită, adăugită, studii și note de V. Munteanu, București, 1998
- Vuillermoz, E. – *Histoire de la musique*, Paris, 1949
- Vuillermoz, E. – *C. Debussy*, Paris, 1957
- Vulcan, D. – *G. Verdi*, București, 1958
- Vulpe, D., Füredy, L. – *G. Fr. Telemann*, București, 1971
- Wagner, R. – *Mein Leben*, München, 1976
- Wagner, R. – *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Berlin, 10 Vol.
- Walker, E. – *A history of music in England*, Oxford, 1966
- Walker, A. – *Fr. Liszt, the man and his music*, Londra, 1970

- Walzel, O. – *Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit*, München, 1913
- Webern, A. – *Calea spre muzica nouă*, București, 1988
- Wegendt, G. – *Der unsterbliche Bach*, București, 1973
- Wegendt, G. – *J. Haydn*, București, 1976
- Wegendt, G. – *R. Schumann*, București, 1986
- Wegendt, G. – *Fr. Schubert*, București, 1984
- Wegendt, G. – *A. Dvořák*, București, 1980
- Wegendt, G. – *L. van Beethoven*, București, 1972
- Weinberg, I. – *J. Haydn*, București, 1964
- Weinberg, I. – *W. A. Mozart*, București, 1962
- Wellesz, E. – *History of Bizantine Music and Hymnographie*, Londra, 1961
- Wellesz, E. – *Byzantinische Musik*, Breslau, 1927
- Welti, G. – *C. W. Gluck*, Leipzig, 1921
- Wenn Bach ein Tagebuch geführt hätte, Budapesta, 1963
- Wenn Verdi ein Tagebuch geführt hätte, Budapesta, 1966
- Wenn Schumann ein Tagebuch geführt hätte, Budapesta, 1964
- Wenn Schubert ein Tagebuch geführt hätte, Budapesta, 1964
- Wenn Ceaikovski ein Tagebuch geführt hätte, Budapesta, 1964
- Werfel, F. – *G. Verdi, romanul operei*, București, 1964
- Werner, R. – *Mendelssohn al Kirchenmuisker*, Frankfurt, 1930
- Wessling, B. W. – *L. van Beethoven*, München, 1980
- Widmann, J. W. – *Brahms in Errinerungen*, Berlin, 1898
- Wilder, V. – *Bach, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1966
- Winterfeld, C. – *Der evangelische Kirchengesang*, Berlin, 1843-1847
- Wiora, W. – *The four ages of music*, Londra, 1965
- Wodzinski, comte – *Les trois romans de Chopin*, Paris, 1927
- Wolff, J. – *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig, 1913-1919
- Wolff, H. – *Allgemeine Musiklehre*, Leipzig, 1976
- Worbs, H. C. – *Mendelssohn-Bartholdy*, Hamburg, 1974
- Wothshorne, S. – *Venetian opera in the XVII-th century*, Londra, 1954
- Young, P. – *Introduction to the music of Mendelssohn*, Leipzig, 1949
- Zaharescu, R. – *Copiii teribili ai operetei*, București, 1988
- Zamfirescu, D. – *Ortodoxie și catolicism în specificul existenței lor istorice*, București, 1992
- Zamfir, C. – *G. Dima*, București, 1971